SCHLEGEL-STUDIEN

Klaus Vieweg (Hrsg.)

FRIEDRICH SCHLEGEL UND FRIEDRICH NIETZSCHE

Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen

Ferdinand Schöningh

Klaus Vieweg (Hrsg.)

FRIEDRICH SCHLEGEL UND FRIEDRICH NIETZSCHE

Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen

UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca
Comunitária
S. CARLOS

10229628

2009

Ferdinand Schöningh
Paderborn · München · Wien · Zürich

Clas. G193
Cult. F911A
e.1
Tombo 229628

Data 04/10/2010
Proc. 2009/16573-4
Emp. FAP LIVROS
Liv. CX N Logistics
R$ $ 2851
N F PO 102611
Solic. DFMC

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2009 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-506-76493-5

Inhaltsverzeichnis

Widmung 7

Klaus Vieweg
Vorbemerkungen 9

Silvio Vietta
Transzendentale Texttheorie und Dezentrierung der Subjektivität bei Schlegel und Nietzsche 13

Renate Reschke
„Anekdotenmeister“ (Novalis). Friedrich Nietzsche und die deutsche Frühromantik über Philosophie und Poesie 25

Ulrich Breuer
Dolche reden. Die Wahrheit der Melancholie bei Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche 41

Bärbel Frischmann
Ironistische Philosophie bei Schlegel und Nietzsche 57

Michael Palmowski
Antimetaphysical Philosophy and Ironic Discourse. Nietzsche and Schlegel 71

Kathleen M. Wheeler
Socratic Irony and the Fragment Form in Friedrich Schlegel 81

Richard T. Gray
Kritische Parabase: Schlegel, Nietzsche und die kulturkritische Philologie, oder wie man mit dem Hammer philologiert 95

TILMAN BORSCHE
Die Kunst des Denkens – Dichtung oder Politik?
Kontinuitäten und Kontraste zwischen Herder und Nietzsche 109

TOMMASIO PIERINI
Der Übergang von der Substanz zum Prozess bei Schlegel und
Nietzsche 121

JAMES VIGUS
‚Transzendentalpoesie' bei Friedrich Schlegel im Vergleich zum Begriff
‚philosophic poem' bei Coleridge 133

IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM KOLLEG FRIEDRICH NIETZSCHE DER
KLASSIK STIFTUNG WEIMAR

UND UNTERSTÜTZT VON DER ALEXANDER VON HUMBOLDT-STIFTUNG

DIESER BAND IST MEINEM LEIDER SO FRÜH VERSTORBENEN FREUND
ERNST BEHLER GEWIDMET. BEI IHM IM SO FERNEN WIE
WUNDERSCHÖNEN SEATTLE LERNTE ICH DIE GEDANKENWELTEN
EINES SCHLEGEL UND NIETZSCHE SCHÄTZEN –

THANK YOU AGAIN, LIEBER ERNST!

Vorbemerkungen des Herausgebers

Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche – Transzendentalpoesie und Dichtung mit Begriffen

Jena gilt weithin als der Geburtsort der modernen Philosophie. Da sowohl der Deutsche Idealismus als auch die analytische Philosophie hier ihren Ursprung haben, sprechen manche von Jena als dem Mekka, dem Eldorado oder gar dem Rom der Philosophie. Und Jena um 1800 verbindet sich mit dem Wirken eines Schiller, Goethe, Hölderlin und der Brüder Schlegel, mit der deutschen Klassik und der Frühromantik. Somit schien die Saalestadt ein guter Platz zu sein, um das Verhältnis der Gedankenwelt der beiden Friedriche nochmals unter einer bestimmten Perspektive in den Blick zu nehmen.

Die kleine Tagung vom Oktober 2007 befasste sich mit zwei Geistern, Schlegel und Nietzsche, die hier nicht lange zu den ersten Köpfen zählten. Im Tagungsraum des Instituts für Philosophie der Friedrich-Schiller-Universität Jena beobachteten als Säulenheilige die Herren Fichte, Schelling und Hegel sowie Herr Frege die Debatte und begleiteten - ‚gottlob' und ‚gottlieb' - die Ausführungen sehr genau und kritisch; die genannten Herren haben noch heut ein gutes Gehör. Jeder Sprecher war somit gewarnt und tat gut daran, seine Worte erst auf die Goldwaage zu legen. Es drohte immerhin der Zorn der Ehrwürdigen, die bekanntlich in vieler Hinsicht konträr zur Denkungsart eines Friedrich Schlegel und eines Friedrich Nietzsche stehen. Ersterer hatte zwar an Fichte angeschlossen, den absoluten Idealismus aber später gar als „Satanismus" bezeichnet. Der zweite sprach anlässlich des Deutschen Idealismus vom „Honigmond der deutschen Philosophie", einer reichen Zeit des Geistes, in welche die „boshafte Fee" der Romantik hineingesungen habe. Auch hat Nietzsche später Schopenhauer wegen seiner „unintelligenten Wuth auf Hegel" heftig gescholten.

Hegel als ein großer Gegenspieler der Romantik sah sich in seiner Kritik an der ästhetischen Philosophie in der Nachfolge von Aristoteles und Kant. Er hielt die philosophischen Poeme oder poetischen Philosopheme Schlegelscher Couleur für Amphibien, die weder auf dem Wasser der Poesie noch auf dem Lande der Philosophie recht gedeihen können, er sah in ihnen Hybridwesen, weder Fleisch noch Fisch, weder Literatur noch Philosophie, Sphinxe, die aber doch die Brücke zwischen den beiden Sphären zu schlagen versuchen.

Kant hatte die Philosophie des Aristoteles für die ernsthafte Arbeit des Denkens gerühmt, während das Geniemäßige, welches durch einen einzigen Scharfblick Erkenntnis haben wolle, sich der „herkulischen Arbeit der Selbsterkenntnis entziehe". Dem Königsberger zufolge bedeute Philosophie, die Sache auf deutliche Begriffe nach logischer Lehrart zu bringen. Die ästhetische Vorstellungsart dagegen führe zu bloß schwärmerischen Visionen und schließ-

lich zum Tode der Philosophie. Ein sehr bekanntes Zitat aus dem Kantischen Aufsatz *Über einen neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* bringt dies deutlich zum Ausdruck: „Im Grunde ist wohl alle Philosophie prosaisch und ein Vorschlag, jetzt wieder poetisch zu philosophieren möchte wohl so aufgenommen werden, als der Vorschlag für den Kaufmann seine Handelsbücher künftig nicht in Prose, sondern in Versen zu schreiben.“

Damit sind wir direkt beim Thema: Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen – Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Es geht um das Verhältnis von Poesie und Philosophie, um die Arbeit am Übergang zwischen Literatur und Philosophie, wie sie Jacques Derrida immer wieder einforderte. Ist aber eine klare Unterscheidung – und Unterscheiden ist wohl ein Geschäft der Philosophie überhaupt, unabhängig von ihrer Richtung – zwischen Kunst bzw. Literatur und Philosophie, zwischen Metaphorik und Logik, zwischen Erzählung und Argumentation möglich? Besteht nicht gerade in der mühsamen Arbeit am Begriff im Sinne von Aristoteles und Hegel die ausgezeichnete und vornehmste Aufgabe der Philosophie, die eben nicht Erzählung oder Dichtung ist? Ist das Setzen auf die „ästhetische Vorstellungsart“ nicht doch ein Ausweichen vor den steinigen Wegen, die Sachen auf den Begriff zu bringen? Wird durch die Rede von philosophischen Poemen und poetischen Philosophemen beider Formen nicht die traditionelle Gattungsdifferenz von Philosophie und Literatur verwischt? Ist die von Richard Rorty präferierte Rede von ironistischer Theorie oder die Annahme eines rhapsodischen Denkens vielleicht ein Oxymoron? Oder ist doch alles Literatur und wir erleben die durchgängige Literarisierung der Kultur? Wie auch immer, der präzisen Unterscheidung zwischen Vorstellung und Begriff, zwischen Einbildungskraft und Denken, zwischen Poetisieren und Philosophieren kommt besondere Bedeutung für die weitere Erforschung dieses Themenfeldes zu.

Die differente Leistungskraft beider Formen sowie die wechselseitigen Über-gänge und ‚Über-setzungen‘, speziell eben das Hinübertreten aus der ‚*Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens*‘ werden weiter zu untersuchen sein. Die ‚Begriffsdichter‘ – so der Vorwurf eines der Jenaer Idealisten – bieten statt argumentativen Begründungen *Analogien*, *Metaphern*, *Bilder* oder *Familienähnlichkeiten* feil. Aus dieser idealistischen Sicht stehen sowohl Schlegel als auch Nietzsche in der skeptisch-pyrrhonischen Tradition des Oszillierens zwischen Literatur und Philosophie, eben in der Tradition eines Timon, Lukian und Montaigne. Der Frühromantiker Schlegel verstand seine Ironie bekanntlich als höchste und reinste Skepsis, Nietzsche sah im Skeptiker den einzig ehrenwerten Typ im Volke der zwei- bis fünfdeutigen Philosophen. Auch hierin scheint eine Verwandtschaft der beiden Friedriche auf, eine Affinität, welche Ernst Behler stets so eindrucksvoll zu pointieren vermochte.

„Der Philosoph – so Nietzsche – erkennt, indem er dichtet, und dichtet, indem er erkennt“. Diese These wird in den hier versammelten Beiträgen aus unterschiedlicher Optik auf den Prüfstand gestellt und somit auch dem produktiven Gespräch zwischen der Schlegel- und der Nietzsche-Forschung

ein neuer Impuls verliehen. Sowohl im Blick auf das Verhältnis von Philosophie und Literatur als auch auf die Beziehung zwischen Schlegel und Nietzsche liest man den wohl besten Hinweis dazu in der Londoner Untergrund-Bahn: Mind the gap!

--

An der kleinen internationalen Arbeitstagung nahmen Literaturwissenschaftler und Philosophen aus den USA, aus Großbritannien, Italien, Polen und Deutschland teil, die freundlicherweise ihre Beiträge für die Publikation zur Verfügung stellten. Dank geht an dieser Stelle zuerst an die Klassik Stiftung Weimar für ihre Zusammenarbeit an der Tagung, besonders an den Leiter des Kollegs Friedrich Nietzsche, Herrn Dr. Rüdiger Schmidt-Grépály, der sich in verdienstvoller Weise auch um den Ausbau der Kooperation zwischen dem Kolleg Friedrich Nietzsche und der Universität Jena bemüht.

Diese Tagung und dieser Band bilden auch einen Teil eines dankenswerterweise von der Alexander von Humboldt-Stiftung großzügig geförderten TransCoop-Forschungsprojekts über das Verhältnis von Literatur und Philosophie, von Metapher und Begriff, an welchem Richard T. Gray (Seattle) und ich drei Jahre forschen konnten. Für diese wunderbare Kooperation bin ich Rick Gray sehr dankbar! Dank für die Unterstützung gilt so auch der University of Washington Seattle sowie nicht zuletzt der gastgebenden Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Sehr freue ich mich, dass die in 2007 gegründete Friedrich-Schlegel-Gesellschaft mit ihrem Vorsitzenden Ulrich Breuer diese Publikation der Beiträge in der neuen Reihe „Schlegel-Studien“ des Schöningh-Verlages befürwortet hat. Dass unser Tagungsband diese neue Reihe eröffnen wird, ist eine besondere Ehre. Besonderer Dank gilt auch Claudia Wirsing (Jena) für die ausgezeichnete Arbeit an der technischen Fertigstellung des Bandes.

Klaus Vieweg

Im Jahre des 450. Geburtstages der
Alma Mater Jenensis

Zitatgrundlagen sind, wenn nicht anders angegeben, folgende Ausgaben:

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 35 Bde., Paderborn u. a., 1958 ff. Im Folgenden abgekürzt als KFSA mit Abteilung, Bandnummer und Seitenzahl.

Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, 1980 (1988 und 1999 seitenidentische Neuauflagen). Im Folgenden abgekürzt als KSA mit Bandangabe und Seitenzahl.

SILVIO VIETTA

TRANSZENDENTALE TEXTTHEORIE UND DEZENTRIERUNG DER SUBJEKTIVITÄT BEI SCHLEGEL UND NIETZSCHE

1. Theorie der ästhetischen Revolution der Frühromantik im Kontext der anderen Revolutionen der Moderne

Ich bette meine Ausführungen ein in die Epoche der Moderne und damit in die Moderneforschung. Ich betrachte die Frühromantik als eine wichtige Eröffnungsphase der literarischen Moderne. Was ist Moderne, was kennzeichnet sie und wann beginnt sie. Darüber ist in jüngster Zeit ein Streit entstanden, und es gibt Kritiker, die – auch mit guten Argumenten – die These vertreten, die Moderne beginnt erst mit Baudelaire oder sogar erst Ende des 19. Jahrhunderts.[1] Mitte des 19. Jahrhunderts trat die Industrialisierung und Urbanisierung Mitteleuropas auch in eine neue Phase des industriellen take-off, aber es ist doch die Frage, ob die Weichenstellung dazu nicht viel früher erfolgte, z. B. mit den Hardenberg-Steinschen Reformen und mit der Frühindustrialisierung schon Ende des 18. Jahrhunderts. Ich bin der Meinung, dass sich die wichtigsten Merkmale der literarischen Epoche der Moderne viel klarer schon in der Frühromantik zeigen als beispielsweise im Naturalismus. Die Hauptkriterien der literarischen Moderne – so die Kategorie der Reflexivität, der Ästhetik des Hässlichen, der Öffnung und Fragmentierung des Kunstwerks und auch der ausdrückliche Begriff der „modernen Literatur" finden sich viel ausdrücklicher schon in der Romantik als im Naturalismus. Es hat in der Literaturgeschichte überhaupt keine Epoche gegeben, in der nachhaltiger über Kunst und Literatur nachgedacht worden ist, als in der Frühromantik. Sie ist zugleich die Epoche, in welcher der alte, aus der Antike übermittelte Schönheitsbegriff zerbricht und durch eine neue ‚Ästhetik des Hässlichen' wenn nicht ersetzt, so doch unterminiert wird. Friedrich Schlegels „Studium"-Aufsatz von 1795/96 ist das beste Dokument dafür.[2] Er ist auch ein Autor, der in dieser Phase häufig den Begriff der „modernen Literatur" gebraucht, wenn auch noch nicht die nominalisierte Form „Die Moderne", wie diesen Begriff

[1] Siehe dazu den Band *Die literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel, Berlin, 2007.

[2] KFSA I, 1, 217.

Eugen Wolf 1887 aus der Taufe hob.[3] Und wenn Schlegel auch mit „moderner Literatur" etwas anderes meinte als wir heute – er meinte damit die neuzeitlich-säkularisierte-christliche Literatur ab Dante, Petrarca, Boccaccio[4], so hat er doch dabei vielfach Bestimmungen und Definitionsmerkmale gebraucht, die wir auch heute als Merkmale der literarischen Moderne anerkennen. Ich nenne sie die romantische Autonomisierung des Ästhetischen – greifbar u. a. in Friedrich Schlegels Satz, dass „eine Poesie überhaupt [...] mit der Selbstständigkeit des Schönen beginnen" müsse.[5] Ich nenne den neuen romantischen Fragmentarismus als bewusstes Stilmerkmal – Schlegels berühmter Satz: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung."[6] auch seine Annotation zu Lessing: „Das Interessanteste und das Gründlichste in seinen Schriften sind Winke und Andeutungen, das Reifste und Vollendetste Bruchstücke von Bruchstücken"[7] – das ist ja eine moderne Lektüre der Werke Lessings und gilt ebenso für Friedrich Schlegel wie für Nietzsche. Auch das für die weitere Literaturentwicklung so wichtige Ironiekonzept – ich erinnere an Heinrich Heine – findet ja seine erste Ausformulierung in der Romantik und hier besonders bei Friedrich Schlegel.

Dabei tritt hier in vieler Hinsicht die Romantik bereits das Erbe der Ästhetik der Neuzeit an, der Renaissance insbesondere. Diese war überhaupt die erste Phase einer radikalen Säkularisierung und Ästhetisierung des christlichen Glaubens gewesen und damit ein Fanal der Neuzeit. Die Romantik selbst wusste das und berücksichtigt dies ja auch in ihrem Begriff der modernen Literatur. Romantik bedeutet so gesehen keine radikale Innovation, sondern steht an einer Zeitenschwelle in der Tradition der Neuzeit und an der Schwelle eben jener Moderne, die mit ihr beginnt. Insbesondere der Begriff der produktiven Einbildungskraft wird die klassische Moderne bestimmen, die englische Literatur rezipiert dies in Coleridges Konzept der „imagination" versus der passiven „fancy", die französische Literatur in Baudelaires Konzept der „imagination créatrice", hier ist E. T. A Hoffmann der Hauptvermittler zwischen deutscher Romantik und französischer Literatur.[8] Dazu eine kurze Seitenbemerkung: Es ist der Hauptfehler des neuen Romantikbuches von Rüdiger Safranski, das ja über weite Strecken schön zu lesen ist, dass er die Romantik als ein rein deutsches Phänomen beschreibt und nicht als Wiege der modernen europäischen Literatur.[9] Denn auch Edgar Allan Poe, auch die russische Literatur der Moderne und eben auch der französische Symbolismus und Surrealismus nehmen hier ihren Anfang.

[3] Siehe *Literarische Manifeste des Naturalismus*, hg. v. Erich Ruprecht, Stuttgart, 1962, S. 138ff.

[4] Siehe dazu Behler, Ernst, „Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel", in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hg. v. Silvio Vietta, Stuttgart, 1994, S. 176ff.

[5] KFSA I, 2, 207.

[6] KFSA I, 2, 169.

[7] KFSA I, 2, 112.

[8] Vietta, Silvio, *Ästhetik der modernen Literatur. Text und Bild*, München, 2001, S. 156ff.

[9] Safranski, Rüdiger, *Die Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, 2007.

Warum aber kommt es überhaupt zu Epochenumbrüchen in der Literatur- und Ästhetikgeschichte? Um dies zu verstehen, möchte ich ein Modell anbieten, das Modell der Kettenreaktion von Revolutionen in der Neuzeit. Ich möchte das an einer Graphik deutlich machen, die ich aus meiner neuen Publikation *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung* entnehme.[10] (s. S. 26)

Am Anfang der Modernisierungsprozesse der Neuzeit steht die naturwissenschaftliche Revolution, wie sie mit Kopernikus, Kepler, Galilei, Newton und der späteren Entwicklung der Naturwissenschaften in Gang kam.[11]

Denn in der Neuzeit bildet diese ‚naturwissenschaftliche Revolution' den starting point für eine Kettenreaktion von kulturellen Systemrevolutionen. Das ist zunächst die philosophische Revolution der Aufklärung, wie sie insbesondere Descartes formuliert in der reflexiven Selbstbegründung der Rationalität als der einzig wahren Erkenntnismethode. In vieler Hinsicht ist das Denken Descartes dem Mittelalter noch verwandt, aber die Auslegung von Subjektivität als rationale Produktion von Wissen setzt doch eine neue Dynamik in Gang, in der sich die Philosophie selbst radikal umorientiert: weg von einer Theorie der nachahmenden Erkenntnis (adaequatio intellectus ad rem) hin zu einer Theorie der Produktivität von Wissen, wie wir sie auf dem Weg von Descartes über Leibniz zu Kant und Fichte finden. Der Begriff der „res cogitans", den Descartes formuliert, wird in dem Prozess dieser philosophischen Erkenntnistheorie der Aufklärung umkodiert und dynamisiert in Begriffe der Produktion von Wissen bis hin zu jener Formulierung von Fichte, dass eben das Ich nichts anderes sei als absolute Produktivität.[12]

Die wissenschaftliche wie philosophische Revolution wiederum haben mit ihrem Begriff einer allen Menschen innewohnenden und damit gleichen Vernunftanlage auch die politische Revolution von 1789 mit ihren Leitbegriffen der Freiheit und Gleichheit angestoßen, sowie auch die ökonomische Revolution in der Umsetzung der neuzeitlichen Rationalität in technisch-ökonomische Prozessabläufe und eben die Erfindung der Maschine als Motor der Moderne.

Zudem beginnt mit der Moderne – und somit auch für die gesamte ästhetische Moderne – eine neue Form der Zeitkodierung. Das schlägt sich auch und gerade im romantischen Konzept von Poesie nieder. Denn die neue Zeit erlaubt den Begriff von Poesie und Ästhetik selbst nur noch prozessual zu denken, wie dies sich eben bei Friedrich Schlegel in seiner berühmten Defini-

[10] Vietta, Silvio, *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, München, 2005, S. 44.

[11] Vietta, *Europäische Kulturgeschichte*, a.a.O., 311ff. („Der konstruktivistische Logos der Neuzeit").

[12] So bei Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794 ist die Bestimmung des Ich als „Vermögen [...] *etwas schlechthin zu setzen*" (§ 1), *als „absolute Thathandlung"*, mithin die allen Bewusstseinsprozessen zu Grunde liegende und diese erzeugende Produktivität schlechthin.

tion der „romantischen Poesie" als einer „progressiven Universalpoesie", die immer „im Werden", „nie vollendet" sein könne, niederschlägt.[13] Die moderne Poesie ist keine statische Größe mehr, sondern selbst ein permanenter Geschichtsprozess, der gleichwohl unter bestimmten Bedingungen der Moderne steht, also nicht so absolut ist, wie Schlegel im 116. *Athenäumsfragment* annahm.

Meine These wäre es also, dass das System der Ästhetik sich um 1800 umformiert. Die Leitbegriffe der älteren Ästhetik: der Begriff der Mimesis und der Begriff des Schönen mit ihrer beinahe 2300 Jahr alten Tradition und auch Erneuerung durch Winckelmann wurden durch andere und neue Leitbegriff ersetzt.

Diese Einflüsse allerdings kommen gerade nicht aus der Ästhetik selbst, sondern sie kommen von außen, eben aus den revolutionären Umwälzungen der kulturellen Nachbarsysteme. Damit wende ich mich zugleich auch gegen die Systemtheorie von Luhmann, der bekanntlich die Auto- und Selbstreferentialität der Systeme betont. Ich setze dagegen die These: die ästhetische Revolution um 1800 ist eine Spätfolge einer Kette von Revolutionen, die sie verarbeitet und damit selbst eine Revolution bewirkt.

Friedrich Schlegel nennt im 216. *Athenäumsfragment* „die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister" als die „größten Tendenzen des Zeitalters"[14]. Er positioniert sich und die ästhetische Reflexion also in einer „Geschichte der Menschheit" und diese Positionierung erlaubt in der Tat auch eine geschichtsphilosophische Begründung der ästhetischen Moderne, bei der die Französische Revolution für den neuen Freiheitsbegriff steht, Fichtes *Wissenschaftslehre* für eine neue Form der Erkenntnistheorie und Subjektphilosophie im Gefolge der philosophischen Revolution und Goethes *Meister* für die neue Tendenz des autonomen Bildungsromans.

Die Frühromantiker waren große ästhetiktheoretische Metaphoriker. Das heißt, sie übertrugen Begriffe aus einem Systemkontext außerhalb der Ästhetik in den Systemkontext der Ästhetik. Das folgende *Athenäumsfragment* ist ein gutes Beispiel dafür:

> „Es ist nicht einmal ein feiner, sondern eigentlich ein grober Kitzel des Egoismus, wenn alle Personen in einem Roman sich um Einen bewegen wie Planeten um die Sonne, der dann gewöhnlich des Verfassers unartiges Schoßkind ist, und der Spiegel und Schmeichler des entzückten Lesers sein wird. Wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck sondern auch Mittel ist für sich und andre, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Zweck und Mittel sein. Die Verfassung sei republikanisch, wobei immer erlaubt bleibt, dass einige Teile aktiv andre passiv sein."[15]

[13] KFSA I, 2, 182f.
[14] KFSA I, 2, 198.
[15] KFSA I, 2, 183.

Was Friedrich Schlegel hier andenkt, ist die Form eines dezentrierten Romans, der eben nicht um einen einzigen Protagonisten kreist. Wie aber drückt er das aus: Mit einer Metapher, die er aus dem Bereich der Politik übernimmt: „Die Verfassung sei republikanisch", eben nicht mehr monarchisch auf eine einzige Zentralfigur hin ausgerichtet. Das ist zugleich ein schönes Beispiel für die Interferenz der Systeme. Mit der Französischen Revolution und ihrem Freiheitsbegriff ändert sich auch das Konzept von Literatur im Sinne einer Öffnung, Dezentrierung des Formbegriffs.

2. Transzendentale Texttheorie

Ich möchte jetzt auf den Kernbereich meiner Ausführungen kommen und die Darstellung der transzendentalen Texttheorie, wie sie sich in der Romantik formiert. „Transzendental", wie Kant den Begriff gebraucht, heißt ja: „nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, insofern diese a priori möglich sein soll", befassen.[16] Die moderne Philosophie nimmt ihren Ausgang also nicht mehr bei den Gegenständen und deren Bestimmungen, sondern bei der Subjektivität, d. h. bei unserem Erkenntnisapparat als der Instanz der Bildung von Wirklichkeit ‚für uns'. Und das ist ja – biologistisch gewendet – auch die Position der Neurobiologie. Es gibt keine Wirklichkeit ‚an sich' sondern immer nur nach Maßgabe der Formierung unseres biologisch so und so kodierten Erkenntnisapparates: dem Gehirn.

Was hat das nun mit Literaturtheorie zu tun? Wenn Schlegel davon ausgeht, dass die „Willkür" des Autors oberstes Textregulativ wird, so wird damit das Ich selbst als Grund und Ausgangspunkt aller literarischen Praxis erkannt. Schlegels Freund Novalis bringt dies auf den Begriff:

> „Das Ich muß sich, als darstellend setzen. [...] Es wird damit nur angedeutet, daß nicht das Obj[ect] qua solches sondern das Ich, als Grund der Thätigkeit, die Thätigkeit bestimmen soll."[17]

Was heißt dies für den Begriff der modernen Literatur: Es heißt, (a) dass in der literarischen Moderne der Autor selbst sich als Quelle des literarischen Schreibens erkannt hat. Keine Muse, kein Gott, kein Enthusiasmus führt ihm die Feder. Die Subjektivität des Autors ist selbst die Quelle des Schreibens und seit der Romantik weiß sie dies. (b) Damit ist in der literarischen Moderne diese Subjektivität des Autors selbst auch als das Organisationszentrum des

[16] Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, B 25.
[17] Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische-Ausgabe* (HKA), hg. v. Richard Samuel, Gerhard Schulz, Hans-Joachim Mähl, HKA II, *Das philosophische Werk I*, Stuttgart, 1981, S. 282.

Schreibens erkannt. Der Autor ist das Zentrum der ästhetischen Verantwortung, niemand sonst. Freilich wusste bereits die Romantik, dass das Schreiben selbst im Banne der Sprache steht. Novalis' schöner Monolog spricht davon.[18] Aber es bleibt doch die Subjektivität des Autors die Ich-Origo des modernen literarischen Textes.

Nun gibt es hier allerdings eine große Differenz zur Philosophie. Wenn sowohl in der Philosophie der Aufklärung wie in der modernen Literatur die Subjektivität ins Zentrum rückt, so ist es doch in der Philosophie ein rationales Subjekt, die „Architektur der reinen Vernunft", die hier den Begriff von Subjektivität ausmacht.[19] Was aber, welche Form von Subjektivität dominiert die moderne Literatur? Das rationale Ich allein ist es ja sicher nicht.

Mit der Romantik beginnt auch eine Epoche, welche die innere Vielfalt des Begriffs der Subjektivität wahrnimmt.Aber was heißt es, das Ich ist eine Vielheit. Das moderne Ich – und diese Entdeckungsgeschichte des Ich beginnt ja auch schon zuvor im 18. Jahrhundert – ist selbst ein Kosmos des Gefühls, der *Werther* lotet diese Gefühlswelt aus. Das Ich ist aber auch eine komplexe Imaginationswelt, die romantische Literatur eines E. T. A. Hoffmann z. B. lotet diese aus. Das Ich ist weiterhin und wesentlich: Erinnerung, der eigene Erinnerungswelten entsprechen: das wird das Thema von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* sein. Das Ich ist weiterhin ein Sammelplatz der sinnlichen Wahrnehmung und ihren Wahrnehmungswelten, wie sie viele Autoren der Moderne ausloten werden: Zola, die Eingangspassagen von Rilkes *Malte Laurids Brigge*, der Nouveau Roman, Peter Handke und sie alle auf unterschiedliche Weise. Das Ich ist weiterhin ein Zentrum der Assoziation und ihrer Assoziationswelten, wie sie der „Stream of Consciousness" von James Joyce zur Darstellung bringt. Und das Ich ist Zentrum für die Reflexion und ihre Reflexionswelten, wie sie der moderne Weltanschauungsroman, aber auch schon Friedrich Schlegels *Lucinde* vorführt.

Unter der Hand haben wir hier bereits eine Klassifikation gefunden für die moderne Literatur. Sie orientiert sich nicht primär nach den Gattungen, sondern nach den Bewusstseinsfunktionen der Subjektivität, nach den Modi des Bewusstseins. Ihnen entsprechen eigene Textklassen, die sich durch ihre Textstrukturen deutlich voneinander abheben. Ich führe sie noch einmal auf:

Textualität der Emotion - Textualität der Imagination - Textualität der Erinnerung - Textualität der Assoziation - Textualität der sinnlichen Wahrnehmung - Textualität der Reflexion

Die Grundlage dieser Klassifikation ist der moderne Begriff der Subjektivität, aber eben nicht im rational-philosophischen Sinne, sondern als Erkundung der anderen Subjektivität des Gefühls, der Emotion, der Imagination, der Assoziation, der sinnlichen Wahrnehmung, der Reflexion.

[18] HKA II, 672f.
[19] Kant, *KrV*, B 860f.

Die Texttypen, die sich hieraus ergeben und das heißt auch: die Erzählwelten des modernen Schreibens sind sehr unterschiedlich. Vielfach wechselt auch die Textklasse innerhalb eines Textes. Das ist sogar explizite Texttheorie der Romantik. In Friedrich Schlegels *Lucinde* finden sich so sehr unterschiedliche Modi der Subjektivität, der unterschiedliche Textformen entsprechen:

Gleich der erste Satz ist ein Erinnerungssatz: „Die Menschen und was sie wollen und tun, erschienen mir, wenn ich mich daran erinnerte, wie aschgraue Figuren ohne Bewegung [...]"[20]. Davon abgesetzt wird eine Erfahrung der Liebe, die durch eine Syntax und Semantik der Emotionalität gekennzeichnet ist: „aber in der heiligen Einsamkeit um mich her war alles Licht und Farbe und ein frischer warmer Hauch von Leben und Liebe wehte mich an [...]"[21] Dabei verbinden sich Emotionalität und Reflexivität in diesem Text: „Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß."[22] Das Textgemisch, das gleich der erste Brief dieses Textes eröffnet, ist also ein Changieren zwischen Erinnerung, Liebesemotion und Reflexion, so dass diese Modi gerade nicht unverbunden nebeneinander stehen, sondern sich wechselseitig durchdringen. Dafür gebraucht Schlegel auch den Begriff der „Träumerei", also eine Bewusstseinsform, die keine scharfen Grenzen kennt. Dazu kommt eine Textualität der sinnlichen Wahrnehmung, wie sie besonders an der kleinen Wilhelmine sich darstellt: „Wenn sie gegessen hat, pflegt sie beide Ärmchen auf den Tisch ausgebreitet ihren kleinen Kopf mit närrischem Ernst darauf zu stützen, macht die Augen groß und wirft schlaue Blicke im Kreis der ganzen Familie umher."[23] Aufs Ganze aber dominiert in diesem Text die Reflexion, insofern sie selbst die romantische Theorie der Liebe zur Darstellung bringt und damit Nähe zur Allegorie aufweist. Dazu gehört auch der Mittelteil mit der erotischen Entwicklungsgeschichte des männlichen Protagonisten und seiner Selbstfindung im Finden der Anderen, eben Lucinde, als einer Art Heilung und Vollendung der kosmischen Spaltung von Weiblich und Männlich in die Ganzheit ihrer Erfahrung, die sich wiederum als „Kunstwerk" und Auflösung aller Rätsel des Daseins darstellt.

Allerdings öffnet sich mit der Subjektivierung des Erzählens in der modernen Literatur ein Problem, das sich in Schlegels Roman erst andeutet: das Problem der Entfremdung der Figuren und ihrer Welten voneinander. Es ist ja nicht nur der Autor oder sein Agent im Text, der Erzähler, der subjektive Grund seiner Weltsicht, sondern jede Figur im Roman ist ebenfalls der subjektive Grund seiner eigenen Weltsicht und damit auch der Differenz zu anderen. Bereits in Goethes *Werther* wird deutlich, wie letztlich unvermittelbar die subjektive emotionale Weltsicht Werthers zu der Welt Alberts steht. Letztlich versteht ihn auch Lotte nicht mehr. Im modernen bürgerlichen Eheroman wird

[20] KFSA I, 5, 7.
[21] Ebd.
[22] KFSA I, 5, 8.
[23] KFSA I, 5, 14.

diese Differenz der Weltsichten und ihrer Perspektiven zum Dreh- und Angelpunkt der Entfremdung der Figuren – auch und gerade der Ehepartner – voneinander bis hin zur Tragödie des Todes der Madame Bovary in Flauberts gleichnamigem Roman oder der Trennung der Protagonisten in Fontanes *Effi Briest*.

Damit wird die Analyse von Romanen nicht leichter, sondern eher komplizierter. Es gibt im modernen Roman nicht ‚die Wirklichkeit' des Romans, sondern es gibt in ihm viele Perspektiven der Wirklichkeit, je nach Maßgabe der Figuren und ihrer Subjektivitäten. Das moderne Erzählen ist polyperspektivisch und damit gerade nicht mehr auf die Instanz eines auktorialen Erzählers rückgebunden, der uns noch sagen würde, wie die Realität ‚an sich' letztlich zu verstehen sei.[24]

3. Brückenschlag zu Nietzsche als ein Erbe der Romantik

Damit komme ich zum letzten Teil meines Beitrages, zu Nietzsche. Ich betrachte ihn hier unter dem Aspekt eines Erben der Romantik und nicht, wie er sich selbst gerne sah: als singulären titanischen Neuanfang.

Zunächst einmal gilt der philologische Befund, dass Nietzsche zwar ein paar freundliche Bemerkungen über Novalis aufschreibt, auch A. W. Schlegel würdigt, dessen Reflexionen zum antiken Chor er schätzt. Nietzsche besucht auch in Bonn dessen Grab, aber zu Friedrich Schlegel findet sich kein Eintrag bei Nietzsche. Dennoch gibt es, wie bereits Ernst Behler nachgewiesen hat, interessante Verbindungslinien. Diese sind allerdings oft auch nicht ganz einfach auszumachen, da Nietzsche selbst weder über die Ausgaben verfügte, in denen wir heute die Romantiker lesen können, noch über jenen modernen Romantikbegriff, der in der Romantik das Initialereignis der literarischen Moderne sieht. Nietzsche sieht in der Romantik und ihrem Pessimismus „das letzte grosse Ereigniss im Schicksal unsrer Kultur"[25]. Er verbindet das auch mit Wagner und mit dem Decadence-Begriff in dessen Geltungsbereich er sich ja selbst verortet. Er grenzt auch die englische und die französische Romantik eher positiv von der deutschen ab, gleichwohl: Nietzsche hat keinen über die Zeit hinausgehenden substanziellen Begriff der Romantik als Epoche.

Es war allerdings Nietzsche, der den Umbruch der europäischen Mentalität Ende des 18. Jahrhunderts klar erkannt hat, wenn auch unter Aussparung des Begriffs der Romantik. Ich zitiere aus *Menschliches Allzumenschliches*:

> „Beseelung der Kunst – Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle

[24] Vietta, Silvio, *Der europäische Roman der Moderne*, München, 2007.
[25] KSA 3, 622.

> und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so dass sie Erhebung und Begeisterung mitzutheilen vermag, was sie vordem noch nicht konnte. Der zum Strome angewachsene Reichthum des religiösen Gefühls bricht immer wieder aus und will sich neue Reiche erobern: aber die wachsende Aufklärung hat die Dogmen der Religion erschüttert und ein gründliches Misstrauen eingeflösst: so wirft sich das Gefühl durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, in die Kunst, in einzelnen Fällen auch auf das politische Leben, ja selbst auf die Wissenschaft."[26]

Bereits die Romantik und ihre Epoche erfuhren ja bereits schmerzlich den mit der Modernisierung einher gehenden metaphysischen Sinnverlust, wir finden die Zeugnisse für diesen sich abzeichnenden Nihilismus allerorten: Hölderlins *Hyperion*, in Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, in Ludwig Tiecks Roman *William Lovell*, in den *Nachtwachen des Bonaventura*, in Hegels *Phänomenologie des Geistes* ist diese Erfahrung des Todes des christlichen Gottes – wenn auch zum Teil noch mit Abwehrgestus – schon greifbar. Das sind alles Texte, die im 10-Jahres-Zeitraum zwischen 1796 und 1806 entstanden sind. Auch der Begriff des Nihilismus ist bereits Ende des 18. Jahrhunderts explizit da, so als kritischer Begriff von Seiten Jacobis gegen Fichtes Ich-Philosophie. Nietzsche, der diesen Begriff vor allem aus der russischen Literatur Turgenjews und hier vor allem seinem Roman *Väter und Söhne* übernimmt, folgt dabei ohne es zu wissen bereits einer europäischen Rezeptionslinie von der deutschen Geistesgeschichte in die russische und wieder zurück.

Friedrich Schlegel lokalisiert die Problematik u.a. unter dem gattungstheoretischen Aspekt der Erneuerung des Romans. In seinem „Gespräch über die Poesie" sieht er, bemerkt er den Mangel:

> „Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtung der antiken nachsteht, lässt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie."[27]

Das heißt ja auch: wir haben auch keine tragfähige christliche mehr. Bekanntlich führt dies den optimistischen jungen Friedrich Schlegel zu dem Programm, eine solche Mythologie poetisch wieder zu erzeugen.

Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie zu uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; sie muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den

[26] KSA 2, 144 [150].
[27] KFSA I, 2, 312.

alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.[28]

An der Geburtsstunde dieser neuen modernen Mythologie haben mindestens drei geistige Väter mitgezeugt: Heinse mit der Idee einer sinnlichen neuen Mythologie, der Theologe Schleiermacher mit seiner Idee einer poetischen Erzeugung der Religion und Fichte mit seinem Begriff der Subjektivität. Aber der neuen Mythologie, wenn sie denn modern aus den tiefsten Tiefen unseres Geistes erzeugt wird, haftet immer der Makel an, dass sie ein künstliches Geisterzeugnis ist und damit jenen allgemeinen Geltungsanspruch, den die ältere Mythologie beanspruchen durfte, nicht beanspruchen kann. Gerade das Subjektgeborene der neuen Mythologie macht sie auch zu einer privaten Angelegenheit des Subjekts.

Die Konzeption von Subjektivität allerdings wandelt sich in der Frühromantik radikal gegenüber Kant und der Aufklärung, und in dieser selbst aufklärerischen Wendung gegen die Aufklärung sind Frühromantik und Nietzsche eng verbunden. In einer Reflexion aus den *Fröhlichen Wissenschaften* unterscheidet Nietzsche zweierlei Formen von Kulturen, die aus der „Ueberfülle des Lebens" kommende oder die aus der „Verarmung des Lebens"[29] leidende und daraus kommende Kultur. Zum letzteren Typus zählt er die Romantik, zum ersteren sich selbst und diejenigen, die eine „dionysische Kunst" wollen.

Aber da täuscht sich Nietzsche gleich in doppelter Hinsicht: Denn zum einen ist seine eigene Sehnsucht nach dem Dionysischen vom Leiden an der Verarmung der rationalen, eben sokratischen Gesellschaft geprägt. Und zum anderen ist das Dionysische, die Lust an „Chaos", am „Enthusiasmus der Wollust"[30] selbst ein zentrales Triebmotiv zumindest der Frühromantik gewesen. Aus der Konvergenz beider Motive – und das ist nun ein wichtiger Konvergenzpunkt der Frühromantik mit Nietzsche – folgt ein neuer Subjektbegriff, der Nietzsche mit der Frühromantik verbindet. Es ist eben nicht das autonome Ich der Vernunft, das Kant, Lessing und der Aufklärung als Leitbegriff der Kultur vorschwebte, sondern es ist eine Erfahrung von Subjektivität, die das produktive „Chaos" in sich trägt und um die Produktivität des „Chaos" im Ich weiß. In der *Lucinde* ist es die Erfahrung des „Enthusiasmus der Wollust", den dieser Text als Grundlage und Bindeglied einer poetischen Gesellschaft beschwört. Und was Julius an der kleinen Wilhelmine in der *Lucinde* so fasziniert, ist jene „schöne Anarchie", in welcher die falschen Kodierungen der Gesellschaft verschwinden und das Ich einfach und unverstellt seiner Freude am Leben Ausdruck verleiht[31], eine Form der „Unschuld", die Schlegel rousseauisch mit dem Naturzustand verbindet.[32] Zwar braucht

[28] Ebd.
[29] KSA 3, 370.
[30] KFSA I, 5, 12.
[31] KFSA I, 5, 15.
[32] Ebd.

auch diese eine Durchbildung, und das ist ja das Ziel dieses Erziehungsromans, aber darum bleibt sie doch eine Quelle und ein höheres Ziel einer dionysischen Kultur, wie sie schon Heinse, die Frühromantiker und dann eben Nietzsche in seiner frühen Tragödienschrift anvisieren. Nietzsche übrigens kann den „Anarchie"-Begriff nicht mehr so unschuldig verwenden, weil er bereits die sozialistischen Anarchisten vor Augen hat.

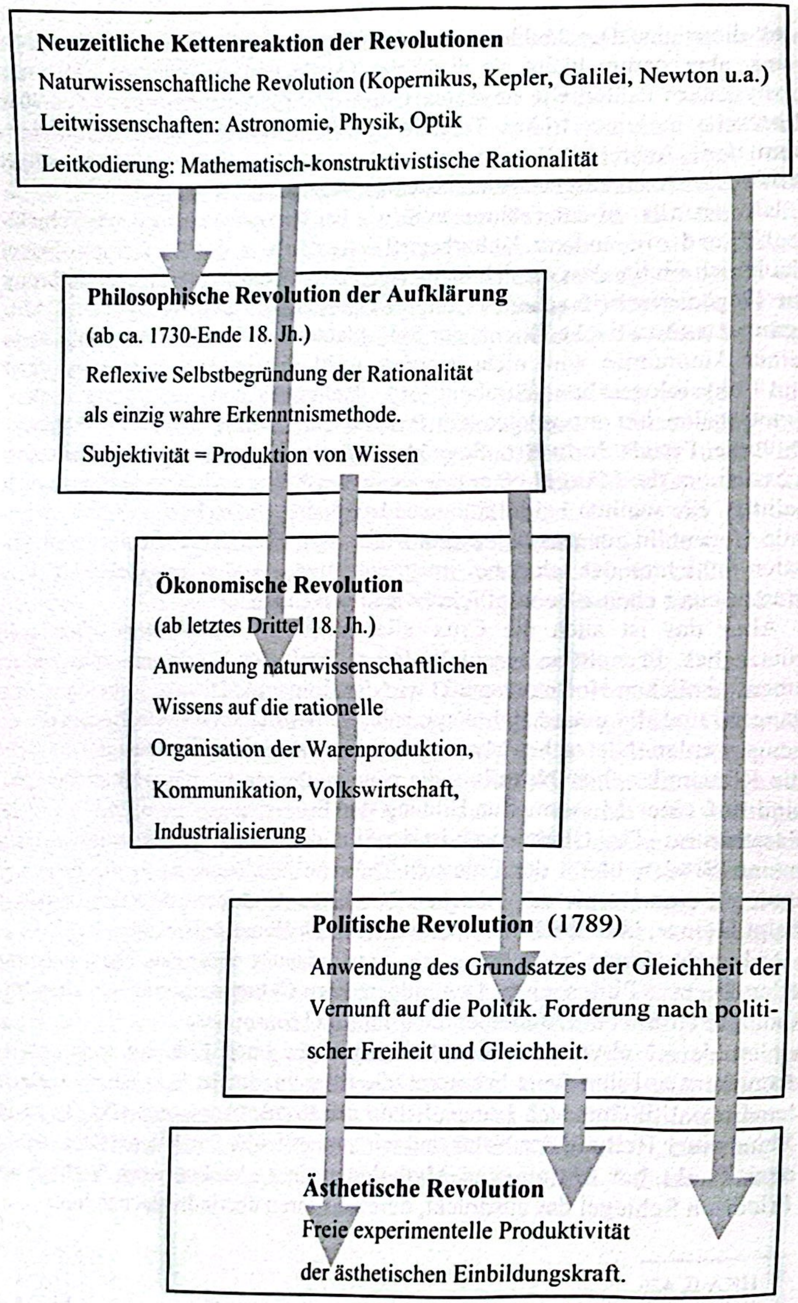
Hier ist also in der Frühromantik wie bei Nietzsche ein anderer Subjektbegriff und ein anderer Kulturbegriff leitend als in der Aufklärung. Dabei glaube ich nicht, dass es sich hier – wie Peter Sloterdijk in seiner Einführung zur Tragödienschrift schreibt – um die Opferung des „Allerheiligsten der Moderne, das moralische Dogma der Subjektautonomie" handelt. Das Subjekt in seiner Autonomie wird nicht geopfert, wohl aber in seiner psychologischen und physiologischen Struktur auf Tiefenschichten des Vorrationalen, Emotionalen hin ausgelotet, ein Prozess, der seinerseits auf die Tiefenpsychologie Freuds hinweist. Sowohl Nietzsche als auch die Frühromantiker wussten um die Mängel einer rein rationalen Kultur und daran haben sie auch gelitten. Sie wollten beide eine neue begründen, die nicht einfach das irrationale Gegenbild zur rationalen sein wollte, aber eben die produktiven vorrationalen Schichten des Ich dabei integrieren, und das ist ja immer noch ein Programm einer ebenso vernünftigen wie kreativen Kultur.

Aber das ist auch die Crux aller modernen Mythopoeten, eben auch Nietzsches. Er steht an einem ähnlichen Punkt des Desillusionismus und an einem ähnlichen Hoffnungspunkt wie die Romantik: Die alte Religion ist vergangen, und die neue Mythologie soll aus dem Geist wie ein Kunstwerk erzeugt werden. Nietzsches Mythopoet heißt bekanntlich Zarathustra. Und wenn die Romantik – hier Novalis – die neue mythische Utopie formulierte: „Wir sind auf einer Mission. Zur Bildung der Erde sind wir berufen."[33], so lehrt Zarathustra: „Der Übermensch ist der Sinn der Erde. [...] Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu."[34] Wenn überhaupt, so ist die neue Mythologie eine Utopie des irdischen Paradieses. Und ihre Spur reicht von Wilhelm Heinse, über die Frühromantik, Heinrich Heine zu Nietzsche.

Aber das bleibt doch immer ein Entwurf eines modernen, eben: individuellen Dichter-Philosophen. Den allgemeinen Geltungsanspruch der alten Mythologie kann keine Moderner mehr für sich beanspruchen.

Ich denke aber, dass die Mythologie der guten Erde ein ganz anderes Argument auf ihre Seite bekommt: die Einsicht, die der Schaden der schlechten Erdpolitik mit sich bringt. Schon die Romantiker waren Globalisten im Sinne einer Rettung der Natur und wir sind es leider durch deren Schaden. An dem Punkt hat die alt-neue Mythologie einer „harmonischen Welt",[35] wie Friedrich Schlegel das ausdrückt, durchaus ihren überindividuellen Sinn.

[33] HKA II, 426.
[34] KSA 4, 14f.
[35] KFSA I, 2, 313.



RENATE RESCHKE

„ANEKDOTENMEISTER“ (NOVALIS).

Friedrich Nietzsche und die deutsche Frühromantik über Philosophie und Poesie

„Ein Anekdotenmeister muß alles in Anekdoten zu verwandeln wissen.“

(Novalis, Anekdoten)

„[M]an schreibe täglich Anekdoten nieder, bis man es lernt, ihre prägnanteste, wirkungsvollste Form zu finden ...“

(Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches I)

I

In seiner Balzac-Biographie nennt Johannes Willms[1] den französischen Romancier einen ‚Imaginationsweltmeister‘ und spielt auf dessen poetische Fähigkeit an, eine ganze Gesellschaft unterschiedlichster Individuen aus dem eigenen Geist zu schaffen und ihr eine eigene Ordnung zu geben. Imagination ist dabei kein Wirklichkeitsersatz, sondern entbirgt eine eigenständige Welt, die literarästhetischen Gesetzen unterliegt. Durch sein Gesamtwerk ziehe sich die Gewissheit, alles sei ein Produkt der Imaginationskraft und der Meisterschaft ihrer Anwendung. Imagination und Meisterschaft als Einheit umgreifen das Selbstverständnis von Poesie und setzen es zugleich dem Verdacht aus, mehr sein zu wollen und zu sein als eine Welt im ästhetischen Maßstab, sondern ein narratives, fiktives, poetisches Universum mit dem Anspruch auf eine Absolutheit, der nicht zu widerstehen ist. Darin Meister zu werden ist das Metier des Poeten. Und des Philosophen. Das klingt ebenso modern wie romantisch und ist es auch. Friedrich Nietzsche war einer der ersten, der dies erkannt hat.[2]

Aber es geht nicht um Honoré de Balzac. Vielmehr soll die hervorgehobene Verbindung von Imagination, Meisterschaft und dem narrativen Moment des

[1] Willms, Johannes, *Balzac*, Zürich, 2007; dazu: Seidl, Claudius, „Der Imaginationsweltmeister“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 7. 10. 2007.

[2] KSA 6, 114.

Poetischen das Thema der Anekdote, des Anekdotischen, der ‚Anekdotenmeister' präludieren und formulieren, worum es geht: darum, inwiefern und warum es der Poesie und Philosophie nach romantischem und Nietzscheschem Verständnis zustehe, sich der Anekdoten zu bedienen, um ein Bild von Welt, Mensch und Geschichte zu zeichnen, um sich romantisch dem, was als das Absolute galt, zu nähern und es auszuschreiben oder, aus Nietzsches Optik, dem modernen Hang nach Objektivität und Authentizität sich zu widersetzen, mit dem ausdrücklichen methodischen Gegenentwurf einer aufgesprengten Systematik und Ganzheitlichkeit des Darzustellenden. Es geht um eine Art Rendezvous zwischen Anekdoten, Literatur und Geschichte.

Man darf davon ausgehen, dass sowohl Novalis mit seinem „Anekdotenmeister"[3] als auch Nietzsche mit seinem provozierenden Hinweis, er brauche die ganze Geschichte nicht, er brauche nur ihre Anekdoten, um sich ein Bild zu machen, bewusst war, dass der Ursprung des Anekdotischen im Fundus des Historiographischen liege. Anekdoten waren in diesem Diskursraum die nicht veröffentlichten, nicht herausgegebenen Materialien, auf die gezielt verzichtet wurde, weil die maßgeblichen Historiker sie für ihre Darstellungen als marginal und aussage-ineffektiv angesehen haben. Ihre angenommene Nicht-Bedeutungsträchtigkeit war es, die ihnen im Wandel des historiographischen Selbstverständnisses den Beigeschmack des Erfundenen, durch Quellen Unbelegbaren, eingebracht haben, deren Quellencharakter bestritten wurde und von denen Wahrheit und Authentizität nicht zu erwarten sei. Dass ihre subjektive Perspektive die vermeintliche Objektivität belaste, darin schien vor allem die Gefahr zu liegen.[4] Den Fata Morganen der Anekdoten war nicht zu trauen.

Die Kombination von Erzählung und Argumentation, von Fragment und Fiktion begründet die Faszination gegenüber den Anekdoten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts.[5] Nicht nur, dass der Überdruss an hermetischen Geschichtsdarstellungen und den Biographien der so genannten großen Männer, die Geschichte machen, das Interesse auf das scheinbar Nebensächliche lenkt, an den Anekdoten den Charme des Zweitrangigen entdeckt und den Zauber des unwiderstehlich Subjektiven, der gleichsam eine Entzauberung des durch die tradierte Historie gegebenen Geschichtsbezuges bedeutet, sondern es ist, aus der Sicht der deutschen Frühromantik, die Suche nach einem eigenen Poesie- und Philosophieverständnis, in dem Sympoesie und Symphilosophie

---

[3] Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs in drei Bänden*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München, Wien, 1978, Bd. 2, S. 356. Alle weiteren Zitate nach dieser Ausgabe (Sigle: WTB).

[4] Schon antike Historiker sind dem Vorwurf ausgesetzt, wie die Kritik an Xenophon, Herodot oder Sueton zeigt, weil der Nachweis ihrer Quellen selten oder von vornherein als mündliche Überlieferung angezeigt ist.

[5] Goethe hat für den *West-östlichen Diwan* die orientalische Tradition des Geschichtenerzählens hervorgehoben: „Eine Sammlung von Anekdoten und Maximen ist für den Weltmann der größte Schatz, wenn er die ersteren an schicklichen Orten ins Gespräch einzustreuen, die letzten im treffenden Falle sich zu erinnern weiß" (Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*. Berliner Ausgabe, Bd. 18, S. 502).

die Hauptrollen spielen. In diesem Kontext gehört die Anekdote zu den romantischen Entmächtigungsstrategien gegenüber den aufklärerisch-klassischen Poetologien und zum Widerstand gegen idealistisches Systemphilosophieren und wird aufgewertet zu einem eigenständigen Stilelement: Anekdoten werden nicht nur zum Bestandteil einer ganzen Choreographie des Poetischen, sie erobern darin eine dominierende Position und werden zum grundlegenden Moment des Poetischen und des Poeten überhaupt. Der ‚Anekdotenmeister' ist der Agent eines bis dato weitgehend pejorativ besetzten Terrains des historischen Erzählens, dem er durch poetische Phantasie die Würde des Ästhetischen gibt. In der Handhabung der Anekdote Meisterschaft zu erlangen, ist der Weg zum Helikon, sie erreicht zu haben, bedeutet die Gunst der Musen und den Platz auf dem Parnass.

Nietzsche ist der Sinn für den literarischen Stil vor allem an Horaz aufgegangen[6] und das Wesen römischer Poesie klar geworden:

> „Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl und Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen"[7],

lasse das Potential gestalteter Sprache, eine spezifische Sprachform erkennen und das Potential ihrer besonderen Gesetzlichkeit, die darin bestünde, auf den Punkt genaue Entwürfe von Welt zu geben, ohne den Anspruch auf Abbildlichkeit oder die Verpflichtung auf eine Wahrheit, die ihre Inhalte aus der Ratio bezieht und sich auf diese hin orientiert. In die Nähe der Anekdoten geraten solche Überlegungen durch vergleichbare Bestimmungen: Auch sie besitzen die Auszeichnung der Präzision, des Auf-den-Punkt-Bringens, der Aversion gegen die leere, aufgeblasene Form, auch sie sind Erzählung gewordener Stil, Ausdruck einer Geisteshaltung, an der transparent wird, wie sehr Stil und Anekdote Momente wechselseitiger grenzüberschreitender Synthese von Meisterschaft und Imagination sind. ‚Anekdotenmeister' sind so Virtuosen des Stils, ihre Arbeit am Anekdotischen ist Arbeit an der Ausformung einer Poesieform und Lebenshaltung in einem. Das freie Spiel der Einbildungskraft, das Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 für die Dichtkunst reklamiert hat[8], taucht in diesem Zusammenhang nicht ganz unvermittelt auf und findet sich in der Nähe zu poetischen Stilfragen wieder. In der Konstellation des Subjektiven, das sich philosophisch-ästhetisch gibt, findet es seinen Grund und Platz, von dem aus der emphatisch geforderte Gebrauch der Anekdote sinnvoll wird. ‚Tatort Anekdote' könnte man sagen, um

---

[6] „Mein Sinn für Stil, für das Epigramm als Stil erwachte fast augenblicklich bei der Berührung mit Sallust [...] Nicht anders ergieng es mir bei der ersten Berührung mit Horaz" (*Götzendämmerung*, KSA 6, 154).

[7] Ebd., 155.

[8] Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt, 1983, (§ 51), S. 422.

UNIVERSIDADE FEDERAL Biblioteca Comunitária

anzudeuten, mit welcher Vehemenz um den Wert des Anekdotischen für die Poesie gerungen wurde.

Wenn Cicero in *De oratore* die Allegorie als eine durchgeführte Metapher bestimmt[9], so ließe sich mit Fug und Recht von der Anekdote abgewandelt sagen: Auch sie ist eine Art durchgeführte, allerdings eine, in eine Handlung gezogene, Metapher. Ihre Affinität zu metaphorischen Implikationen ist so offensichtlich, dass ihr das gedämpfte Versprechen inhärent ist, dem, was sie gestaltet, eine deutungsoffene Form zu geben, an der das erfindende subjektive Gestaltungsmoment sich mit dem einer realen oder vermeintlichen Faktizität des Materials verbindet und eine Bildlichkeit inauguriert, an der die innere Dynamik ihr herausgehobenes Merkmal ist. Walter Benjamin hat die Allegorie im *Passagen-Werk* ein „Bild der erstarrten Unruhe" und im *Trauerspiel*-Buch eine „erstarrte Urlandschaft"[10] genannt. Im Sinne der deutungsoffenen Form ist auch für die Anekdote die Wiederauflösung des Erstarrten zu veranschlagen, die subjektive Verflüssigung des historisch Festgelegten, seine Aufsprengung im Sinne des Zerschlagens des gordischen Knotens einer Poesie-Reglementierung und Geschichtsschreibung, an denen alle Bewegung und Lebendigkeit kassiert ist. Gegen diese arretierenden Verwerfungen ist die Anekdote das Gegenmittel, das heilsame, zwiespältige, kreative, ästhetische.

II

Die erstickende Allmacht der Vernunft des Hegelschen Weltgeistes und der Zwang zu seiner systematischen Auslegung haben den Protest der Frühromantiker-Generation hervorgerufen. Vollendete und vollendende Narration ist die Waffe, die sie gegen diese Überwältigung erfolgreich einsetzen. Die Fahnenworte der Schlegel-Brüder von der Sympoesie und der Symphilosophie sind bereits gefallen. Sie sind der begriffliche Ort, an dem die Bedeutung des Anekdotischen für die Frühromantiker zu verorten ist: Die Transformation des Poetischen in den philosophischen Diskurs und die Einverleibung der Philosophie in die Poesie sind die fundamentale Voraussetzung für das poetisch-weltbildliche Interesse an der Anekdote. Am 11. 5. 1798 teilte Novalis Friedrich Schlegel mit: „Ich habe bald wieder einen großen Vorrath zur Aufbereitung zusammen. *Zum nächsten, oder folgenden Stück stehn euch Dialogen* und vielleicht *Anekdoten* zu Dienste."[11] Sich selbst und den Freunden empfahl er in der Sammlung *Anekdoten* aus den *Vorarbeiten 1798* eindringlich:

[9] Cicero, *De oratore. Über den Redner*, Stuttgart, 1976, Buch 3, S. 166.
[10] Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1972ff., Bd. 5, S. 463 und *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ebd., Bd. 1, S. 353.
[11] WTB 1, 664.

> „Erfinde *Anekdoten.*/ Man muß, als Schriftsteller alle Arten der Darstellung machen können. Erst lerne man sie genau kennen – untersuche sie sorgfältig – studire die besten, schon vorhandenen Muster – dann lege man Hand ans Werk. Allmählich wird man in jeder Art Meister"

und noch deutlicher: „Ein Anekdotenmeister muß alles in Anekdoten zu verwandeln wissen."[12]

Vorerst sei hier das poetologische Moment hervorgehoben, der Versuch, die Anekdote dem Interessen- und Diskursfeld einer Bestimmung von Poesie zuzuschreiben und seine Koordinaten und Implikationen daraus inhaltlich zu fixieren. Novalis experimentiert mit dem Anekdotischen als einer Möglichkeit zur poetischen Meisterschaft, um damit zugleich die philosophische Qualität der Poesie zu unterstreichen: „Je größer der Dichter, desto weniger Freyheit erlaubt er sich, desto philosophischer ist er."[13] Es geht um die „Kunst des Anekdotisirens", denn: „Eine wahre Anekdote ist an sich selbst schon poëtisch." Es sei die Einbildungskraft, das „*höhere Organ*"[14], wie er sie nennt, der poetische Sinn schlechthin, der das Kaleidoskop der Anekdotenarten hervorbringe, auf dessen Partitur der poetische Geist souverän zu spielen zu lernen habe. Anekdoten gibt es viele. Ihre Klassifikation wirkt wie das Spektrum dessen, wozu menschliche Kreativität fähig ist. Die poetische Anekdote ragt dennoch heraus, bildet die Spitze einer unterschwelligen Hierarchie. Frühromantisches Denken befreit die Anekdote(n) aus ihrem Schattendasein, aus der subalternen Position im Kodex literarischer Formen. Von den zwei Hauptklassen, den charakteristischen und den poetischen Anekdoten, die Novalis nennt, beziehen sich die ersteren „auf einen interessanten Gegenstand" und haben ein fremdes, äußerliches Interesses, heben einzelne Eigenschaften an Menschen oder Begebenheiten hervor, die poetische Anekdote dagegen „bezieht sich auf sich selbst – sie interessirt um ihrer selbst willen"[15] und bezieht daher *per se* ein Interesse aufs Ganze, auf das Leben, auf die Poesie, genauer: auf die Poesie als Leben und das Leben als Poesie. Alles kann Anekdote sein oder werden.[16] Dies stimmt auffällig mit dem überein, wie Friedrich Schlegel das Fragment bestimmt hat, als kleines Kunstwerk, das sich „von der umgebenden Welt ganz absondert und in sich selbst vollendet [ist] wie ein Igel."[17] Darin stecken Vorschusslorbeeren an alles Anekdotische. Es bedarf der ungeheuren Anstrengung der Einbildungskraft, in scheinbarer Leichtigkeit, das macht die Meisterschaft aus, das Gewöhnliche in das Bedeutende, das ‚gemeine Leben' in das poetische zu verwandeln:

[12] WTB 2, 377 f. und 356.
[13] Ebd., 370.
[14] Ebd., 357.
[15] Ebd., 358.
[16] „Ein Dialog ist eigentlich eine Anekdote – wenn er absolut kurz ist" (ebd.).
[17] Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragmente* (Frg. 206), in: ders., *Werke in zwei Bänden*, ausgewählt von Wolfgang Hecht, Berlin, Weimar, 1980, Bd. 1, S. 214.

> „Was wir Glauben an Versöhnung nennen ist nichts als Zuversicht einer vollendeten poëtischen Weisheit in den Schicksalen unsers Lebens. Durch Bemeisterung des Stimmhammers unsers höhern Organs werden wir uns selbst zu unserm poëtischen Fato machen – und unser Leben nach Belieben poëtisiren, und poëtisiren lassen können.“[18]

Diese Einbildungskraft muss schon vorbereitet sein dafür; da war Novalis sich mit Schlegel einig und konnte dem Freund zustimmen.[19] Der hat zeitgleich seine Bestimmung der romantischen Poesie als progressive Universalpoesie formuliert und darin alle jene dichterischen Operationen, Bezüge zum Wirklichen und seiner Transformation ins Poetische beschrieben, die auch Novalis vor Augen hatte, als es ihm um die Anekdote ging. Weil romantische Poesie alles umfasse, „was nur poetisch ist“, gibt es keine wirkliche Differenz zwischen ihr und der Anekdote. Auch alles Anekdotische gibt sich universell und unterliegt dem gleichen Prozess einer vollendenden Universalisierung, in der sich das Besondere dem Allgemeinen so anverwandelt, dass es ihm seine Bedeutung gibt, dass es seine Bedeutung wird und ist. Was bei den Frühromantikern unter Witz und Ironie firmiert, füllt unter dieser Perspektive auch die Anekdote.[20]

Novalis´ Anekdoten-Konzept focussiert seine ganze Ästhetik, eingedenk der Annahme, es sei das Wesen des Genies, das Vermögen zu besitzen, von eingebildeten Gegenständen so zu handeln, als seien sie wirklich[21] und der Fragmente 125 (*Poëticismen*): „Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden – Sie ist überhaupt a priori von mir belebt – Eins mit mir“[22] und 36 (*Poësie*-Sammlung): „Dichten ist zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum seyn. Welche unerschöpfliche Menge von Materialien zu *neuen* individuellen Combinationen liegt nicht umher!“ Wer dies als Poet einmal begriffe habe, müsse nur anfangen, aber dieser Entschluss koste „das freye Gefühl einer unendlichen Welt – und fodert die Beschränckung auf eine einzelne Erscheinung derselben.“[23] Die Meisterschaft des poetischen Zeugens besteht darin, die einzelne Erscheinung zum Bild von Welt, zur Welt selbst zu machen, in ihr das Ganze zu begreifen und in der Verkürzung zu konzentrieren als poetische Welt; was nichts anderes meint, als die Welt in eine Anekdote zu verwandeln, als Anekdote zu präsentieren. So erfüllt sich das programmatische „Zur Welt suchen wir den *Entwurf* – dieser Entwurf sind wir selbst – Was sind wir? personificirte *allmächtige Puncte*“[24]

[18] WTB 2, 358.
[19] „Die Einbildungskraft muß erst mit Leben jeder Art bis zur Sättigung angefüllt sein.“ (Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, a.a.O., S. 109).
[20] Götze, Martin, *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn, 2001.
[21] „Genie ist das Vermögen von eingebildeten Gegenständen, wie von wirklichen zu handeln, und sie auch wie diese zu behandeln“ (WTB 2, 235).
[22] Ebd., 343.
[23] Ebd., 323.
[24] Ebd., 329.

in der Anekdote. Ein literarischer Pointilismus, der auf Philosophie wie Poesie hin orientiert und dem Diktum folgt, in romantischer Konstellation werde die Poesie zum Helden der Philosophie. Im Kapazitätsfeld der Poesie liegt die Anmutung des genuin anekdotischen Entwurfs einer Ästhetik, die alle klassische Argumentation für die Poesie hinter sich gelassen hat und für die die Selbstsituierung ihre neue Orientierungsmarke ist.[25]

Anekdoten fragmentieren, pointieren, maskieren. Ihre Sinnfülle weist auf ein Surplus an Ganzheitlichkeit, mit den Mitteln extremer Kürze. Eine besondere Ästhetik der prononcierten Knappheit. Anekdoten-Poesie, Anekdoten-Ästhetik. So wollte auch Nietzsche den Gebrauch und Sinn der Anekdote verstanden wissen. Wie Novalis anerkannte er in der Kunst des Anekdoten-Schreibens nur die große Meisterschaft durch Übung. Unter dem Titel *Ernst des Handwerks* gab er das „Recept […] wie Einer ein guter Novellist werden kann“:

> „Man mache nur hundert und mehr Entwürfe zu Novellen, keinen länger als zwei Seiten, doch von solcher Deutlichkeit, dass jedes Wort darin nothwendig ist; man schreibe täglich Anekdoten nieder, bis man es lernt, ihre prägnanteste, wirkungsvollste Form zu finden, man sei unermüdlich im Sammeln und Ausmalen menschlicher Typen und Charaktere, man erzähle vor Allem so oft es möglich ist und höre erzählen, mit scharfem Auge und Ohr für die Wirkung […] man reise wie ein Landschaftsmaler und Costümzeichner, man excerpire sich aus einzelnen Wissenschaften alles Das, was künstlerische Wirkung macht, wenn es gut dargestellt wird, man denke endlich über die Motive der menschlichen Handlungen nach […] In dieser mannichfachen Uebung lasse man einige zehn Jahre vorübergehen: was dann aber in der Werkstätte geschaffen wird, darf hinaus in das Licht der Sterne.“[26]

So sieht der Lebensplan eines ästhetischen Genies aus: Übung in der Präzision verbürgt die ästhetische Qualität des Kunstwerkes, die wiederum, auf die Anekdote zentriert, ausdrücklich in der Kürze liegt und in ihrem kreativen, der imaginativen Erfindungskraft zuzuschreibenden Aktivität. Daher hat er es sich, wie Novalis, zur Aufgabe formuliert, selbst Anekdoten zu schreiben, zu erfinden: „Anekdoten erfinden“[27] notierte er 1884/1885. „Ein Sentenzen- und Citaten-Buch ein Anekdoten-Buch Ein Thatsachen-Buch Scherze“[28] zu schreiben, war bereits 1882/1883 angedacht. 1887/1888 entstand die Idee: „Zum Plan […] hundert gute Anekdoten, womöglich historisch.“[29] Wie für Novalis ist die Anekdote eine Aufgabe; sie widerstrebt aller Naivität poetischer Arbeit. Wie Novalis argumentierte Nietzsche mit dem Hinweis auf ihre narrative und fiktive Dimension, war ihm die Notwendigkeit ihres Erfindens selbstverständlich. Wo es aber dem Romantiker um das Moment der Selbstre-

[25] Vgl. Fricke, Christel, *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München, 2001.
[26] *Menschliches, Allzumenschliches I*, KSA 2, 153.
[27] KSA 11, 545.
[28] KSA 10, 320.
[29] KSA 12, 395.

ferentialität des Anekdotischen geht, sind für Nietzsche ihre *Referentialität*, Mitteilbarkeit und Wirkung, ihre Kommunikabilität und *mediale Form* entscheidende identitätsstiftende Merkmale. Er hat den *Spannungsbogen* der Figurationen des Anekdotischen im Auge. Worauf er zielt, ist, gegen die Wirkungslosigkeit moderner Poesie zu opponieren, die durch alle Revolutionen der Formen gegangen sei, mit dem Resultat eines verhängnisvollen Traditionsbruches, den auf alle Formgebundenheit verzichtet hat und fortgesetzt verzichtet. Dementsprechend hätten es die Künstler verlernt, sich poetische Formen zur Aufgabe zu machen. In Deutschland habe Lessing dabei eine unrühmliche Rolle gespielt.[30] In den Verwerfungen der Formlosigkeit seien die Inhalte der Poesie durch Gehaltserosionen zu Schaden gekommen und die Absichten der Künstler würden ins Leere laufen, wenn sie nicht ohnehin dem Vergessen anheim gefallen sind.

Wie schwer das Vergessen gewogen hat, das dem Lessingschen Kurswechsel und der Franzosenschelte folgte, wertete Nietzsche als Verdrängungsleistung. Sie zeigte ihm, wie wenig deutscher Geist und französischer *esprit* zusammen zu denken waren. Sein eigenes Schreiben hatte er geschult an französischen Aphoristikern wie La Rochefoucauld, Chamfort, Vauvenarges, Labruyère, auch an Lichtenberg, der deutschen Ausnahme, sein Denken an der Klarheit und Präzision eines Voltaire, Montaigne oder Fontenelle. Ihre Gedanken seien Gedanken gewesen „von der Art, welche Gedanken macht", ihr Geist hell und deutlich, ihre Sprache ein „Witz des Ausdrucks".[31] Höchstes Lob aus der Feder Nietzsches. Die Kunstprosa und Aphoristik der Franzosen besitzt die unverkennbare Raffinesse eines Pointenreichtums, der auf die Anekdote verweist, ihr eine Projektionsfläche bietet und die Nähe der literarischen Gattungen zueinander augenscheinlich macht. An ihr war nicht nur zu lernen, wie dem vermaledeiten deutschen ‚Geist der Schwere' ein Stoß zu versetzen und ein Schnippchen zu schlagen war, sondern wie der *esprit* selbst in die deutsche Sprache einzulassen ist: durch Kürze und Bildhaftigkeit, d. h. durch Anekdote, Fragment und Metapher[32] als seinen (um Friedrich Kittlers Wort abgewandelt aufzunehmen) kongenialen ‚Aufschreibesystemen'.

Anekdoten maskieren und demaskieren, sie legen offen, aber sie entblößen nicht, sie verdächtigen ohne zu denunzieren. So ist schon gesagt worden. Aber sagen sie die Wahrheit, besitzen sie eine Option aufs Wahre? Die Frage wurde für den Romantiker Novalis auf andere Weise nicht zum Problem wie für den Götzenzertrümmerer Nietzsche. Zwar war sich Novalis bewusst, dass Künstler, zumal Poeten, oft Wahrheit und Schönheit verwechseln[33] und Anekdoten

[30] Nietzsche warf Lessing den Vor, er habe „die französische Form, das heisst die einzige moderne Kunstform, zum Gespött in Deutschland [gemacht] […] und macht einen Sprung in den Naturalismus – das heisst in die Anfänge der Kunst zurück" (KSA 2, 181).

[31] *Der Wanderer und sein Schatten*, KSA 2, 647.

[32] Vgl. Bisschops, Ralph, *Die Metapher als Wertsetzung. Novalis, Ezechiel, Beckett, Nietzsche*, Frankfurt a. M., Berlin u. a., 1994.

[33] „Die Künstler verwechseln oft Wahrheit und Schönheit" (WTB 2, 653).

täuschen können.[34] Da aber alle Anekdoten, wie Poesie überhaupt, im Dienste des Absoluten stehen und selbst einen in sich geschlossenen poetischen Kosmos bilden, dem keine äußerlichen Kriterien zuzumuten sind, besitzt die Frage keinen eigentlichen Stellenwert im romantischen Anekdoten-Konzept. Am ehesten in der asymptotischen Annäherung an das Undarstellbare des Absoluten blitzt der Gedanke einer möglichen Wahrheit auf, der aber sofort wieder zurückgerollt wird in den Bereich der Freiheit der Imagination. Wenn Friedrich Schlegels Hinweis stimmt, alle Poesie sei Arbeit am Unendlichen und romantische Texte seien „échappées de vue ins Unendliche"[35], dann muss auch gelten, dass diesem Unendlichen keine letztgültige Wahrheit abzusehen ist. Dann ist die Differenz notorisch zwischen einer behaupteten Uneinsichtigkeit ins (des) Absolute(n) und dem geistigen Konstruktionsraum für das Bild und Wissen über dieses Absolute. Dann handelt es sich bei allem, was über das Absolute zu sagen ist, um eine doublierte Identität der Identität.[36]

Den Vorwurf der Lüge, die in jeder erzählenden Erfindung liege, konterte Nietzsche mit der markanten Bemerkung, die auf Homer und Platon zurückgeht: „Die Dichter lügen zu viel."[37] Unter Berufung auf die Musen, die für ihn großartige Lügnerinnen waren, gab er zu bedenken: „Es führt zu wesentlichen Entdeckungen, wenn man den Künstler einmal als Betrüger fasst."[38] Zu entdecken ist nämlich das, was aller Erkenntnisphilosophie ein Scandalon ist und bleibt, dass die Wahrheit nicht im Ermessen der Kunst liege und daher die Künstler mit Bedacht betrügen und lügen. Aber in ihren Lügen liegt die Anmutung einer anderen Wahrheit, einer anderen Dimension von Wahrheit beschlossen. Hölderlin hätte von ‚höherer Wahrheit' gesprochen und eine gemeint, die sich gerade nicht an der Philosophie messen lässt und an Oberflächen zu entdecken meint, was wesentlich ist. Nietzsche hat die Wahrheit als Konvention entlarvt, als ebenso lebensnotwendige wie lebensbequemliche Übereinkunft zum Zwecke kommunikativer Verständigung, und das Vergessen dieses Ursprungs als konstitutiv gesetzt und so schon vom Grund her ihre Gültigkeit desavouiert. Wie sollte sich da ein Wert hinsichtlich der Poesie, der Anekdote herstellen? Nimmt man eine Anekdote zu Hilfe, die über ihn erzählt wird, erhellt sich, worum es geht: Kritiker Nietzsches haben moniert, des Philosophen Kenntnis der französischen Literatur sei ein Spiegel der Bahnhofsbuchhandlung in Sils Maria und haben anekdotisch festgehalten, die häufigen Besuche dort hätten seinen Blick verbildet. Sils Maria ist bis heute ohne Bahnhof und hatte damals keine Buchhandlung.[39] Wahrheitsanspruch? Au-

[34] Es sind die Anekdoten, die in die Kategorie der witzigen gehören: es geht ihnen um Aufmerksamkeit, Erregung durch Reize, Unterhaltung (WTB 2, 357).

[35] Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, a.a.O., S. 216.

[36] Frank, Manfred, *Einführung in die Frühromantik. Vorlesungen*, Frankfurt a. M., 1989, S. 201.

[37] *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, 163.

[38] *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, 462.

[39] *Der ganze Mensch ist widerwärtig. Anekdoten von Friedrich Nietzsche*, hg. von Thomas Wicke, Berlin, 2000, S. 131 f.

thentizität? Ein Wahrheitsanspruch ohne Verpflichtung auf Authentizität? Eine tiefere Wahrheit? Die Fakten sind falsch, die Erzählung stimmt nicht, aber ihr Aussagewert trifft Wesentliches an Nietzsches Kenntnis der französischen Literatur und seines Umganges mit ihr. Er hat sie nicht systematisch wie ein Literaturhistoriker durchforscht und akribisch bis zum letzten Wort gelesen. Diese Art war ihm zuwider. Gerade dadurch aber war es ihn möglich, das Innovative, Moderne an ihr zu entdecken, weitergehend und kongenialer, als es jede Analyse und auf Umfänglichkeit angelegte Lektüre vermocht hätte. Etwas mit einem Male und das Ganze am und im Partiellen zu erfassen, das war seine Sache, darin lag für ihn die Dimension einer Wahrheit, die alle unmittelbaren Pfade verlassen hat, denn: „Alles Gerade lügt [...] Alle Wahrheit ist krumm."[40] So sah er die Anekdoten. Ihre Unverbürgtheit war ihm kein Argument gegen ihre Wahrheit. Im Gegenteil. Sie waren ihm der Präzedenzfall, das Repräsentationsmodell einer schaffenden Narration und der Lust an ihrer besonderen, mitunter von der Realität abtrünnigen Wahrheit. Am Wert des Historischen im Zusammenhang mit dem Anekdotischen zeigt sich dies paradigmatisch. Das wussten der Romantiker und der Philosoph der Moderne gleichermaßen und haben mit aparter Hartnackigkeit darauf insistiert.

III

Nach Novalis übt jeder Gelehrte sich in der Kunst der „ARS LITTERARIA", d. h., „er erzählt Anecdoten, Geschichten, Märchen, Romane."[41] Da Philosophen und Poeten wie Historiker Geschichte gleichermaßen gestalten oder sie als Material benutzen, müssen sie alle über die Fähigkeit zur synthetisierenden Formgebung historischer Versatzstücke verfügen. Diese Beobachtung schlägt sich in einer problemreichen Behauptung nieder, die ihren romantischen Bezug nicht verhehlen will:

> „Geschichte ist eine große Anekdote. Eine Anekdote ist ein historisches Element - ein historisches Molecule oder Epigramm. Eine Geschichte in Anekdoten [...] ist ein höchst interessantes Kunstwerck. Die Geschichte in gewöhnlicher Form ist eine zusammengeschweißte - oder in einander zu einem Continuo geflossene Reihe von Anekdoten."[42]

Gegen die Auffassung von Geschichtsschreibung, die nur Fakten und Details als Material zusammenführt, setzt der Romantiker auf die Kraft ihrer ineinander verfließenden Reihung und auf das Moment des Erzählens von Geschichte(n). Das klingt verdächtig modern und ist es auch: George Dubys

[40] *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, 197.
[41] WTB 2, 574 f.
[42] Ebd., 356.

Konzept, die Präsenz der Geschichte liege in ihren Geschichten fällt ebenso ein wie Hayden Whites Konzept von der generellen Erzählbarkeit aller Geschichte.[43] In *nuce* enthält Novalis' Plädoyer für die Inanspruchnahme des Anekdotischen für die Geschichte den Entwurf eines folgenreichen Paradigmenwechsels, die Programmatik einer Geschichtsschreibung, die den erfindenden Gestus ihrer Praxis bewusst ins Kalkül ihres Selbstverständnisses zieht und sich damit von der Auffassung eines linearen, chronologischen Geschichtsverlaufs mit begründender Skepsis verabschiedet und auch von jedem Geschichtsbild, das meint, aus der Königsebene offizieller Überlieferungen seine Informationen beziehen zu müssen. Dem, der Geschichte zu seinem Darstellungs- und Reflexionsgegenstand macht, obliegt die Aufgabe, Geschichte in Geschichten zu erfinden, zu erzählen, zu poetisieren: Es kommt, in gegenwärtiger medienästhetischer Sprache, auf die story, den plot an, in und mit ihnen Kultur- und Geistesgeschichte zu einem sinnfälligen Bild zu arrangieren. Weil, dies der Gedanke dahinter, nur so Vergangenes das Alphabet seines Verstehens preisgibt und einen Blick, gut romantisch, in die Tiefendimension des Gewesenen ermöglich. Die intendierte Interessenverschiebung ist erheblich, sie bedeutet die Erfindung der Geschichte auch durch die und in Anekdoten. Sie sind es, denen der Vertrauensbonus romantischer Ästhetik gehört, weil sie als Entwürfe von Geschichte gelten und ihre Benutzeroberfläche das ganze Panorama menschheitlicher Anthropologie gespeichert hat: „List, Großmuth. Tapferkeit, Veränderlichkeit, Bizzarerie, Grausamkeit, Witz, Fantasie, Gutmüthigkeit, Sittlichkeit, Liebe, Freundschaft, Weisheit, Eingeschräncktheit etc. Kurz es ist eine Gallerie mannichfaltiger, menschlicher Handlungen - eine *Caracteristik der Menschheit.*"[44] Es entspricht der Verfasstheit romantischer Reflexion, wenn es um Geschichte geht, sich auch der Anekdoten zu versichern, weil sie als eine *conditio sine qua non* ihrer Ästhetik fungieren. Fortan kompromittieren Anekdoten die Geschichte nicht mehr, sondern werden zu ihrem literarischen Mittel und Medium. Anekdoten als Regelfall der Historie. Sie avancieren zu einer Art Archiv der unterschätzten Geschichte. Sie sind der Einbruch des Verdrängten in die Gärten der Historie. Dies ist nicht mehr und nicht weniger als die Einvernahme der Geschichte durch die Poesie. Es ist die Hochrechnung des Anekdotischen zur Struktur des Historischen *par excellence*. Das Kapital des Anekdotischen liegt darin, die offiziellen Historiographien zu entzaubern und sie mit dem Schleier eines anderen Zaubers zu belegen, mit dem des unabweisbar Unbeweisbaren, in die ihr Erfinder Informationen eingeschleust hat, die klüger als er sind. In ihnen liegt keine Zwangsläufigkeit, die dem vermeintlich Objektiven huldigt, sie unterstehen der Arbeit des Historikers, der ganz in die Rolle des Drama-

[43] Duby, George, Lardreau, Guy, *Geschichte und Geschichtswissenschaft. Dialoge*, Frankfurt a. M., 1982, S. 41 ff..; White, Hayden, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, München, 1991, S. 9 ff.
[44] WTB 2, 356 f.

tikers, sei es des Tragödien- oder Komödiendichters, sei es des Ironikers, hineingesetzt ist und der das Allbekannte zum nie gehörten Novum umzuprägen angetreten ist.[45] Die Grenzen des Poetischen und Historischen sind per Anekdoten seit der Romantik durchlässig geworden und bis zur wechselweisen Identität ineinander verschoben.

Dass man den Historikern die Geschichtsschreibung nicht überlassen sollte, weil sie unter die Rubrik des Ästhetischen gehöre, diesem Gedanken war auch Nietzsche zugetan. Seine grundlegende Polemik gegen allen Historismus und Positivismus hat er früh artikuliert im Generalangriff auf die so genannte „historische Krankheit"[46], von der er die moderne Kultur infiziert und für die er die zeitgenössischen Historiker in der Verantwortung gesehen hat. Demgegenüber machte er als Heilmittel, als Gegengift die Anekdote geltend. Den Glauben an eine geschichtliche Vergangenheit, der eine einzige substanzielle Wahrheit abzugewinnen sei, konnte er nicht teilen. Die Nobilitierung des Anekdotischen meinte vor allem seine mögliche Karriere als Decodierung der Historie als einer ‚Leitkultur' ohne notwendige Akzeptanz. Eine moderne Kultur des historischen Denkens, die seinen Vorstellungen entsprach, konnte nur in der Option aufs Anekdotische bestehen. Nietzsche war sich vielleicht als erster darüber klar, dass jede Historie eine gedankliche, ideelle Rekonstruktion sei, einen fiktiven Charakter besitze und ihre Stärken, aus der Kraft ihrer narrativen Modellierungsfähigkeit beziehe. Da kam der kombinatorische Gestus der Anekdote ebenso entgegen wie ihre Orientierung an und auf ihr ironisches Element, das sich dem subjektiven Kern alles Anekdotischen verdankte. Dies ist quer gedacht zu der ironischen Existenz, nach der, aus der Sicht Nietzsches, alle antiquarische Historie lebe.[47]

Seiner Studie *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* von 1873 hat er seinen methodischen Zugriff erklärend vorangestellt: „Ich erzähle die Geschichte jener Philosophen vereinfacht" und

> „Dieser Versuch, die Geschichte der älteren griechischen Philosophen zu erzählen, unterscheidet sich von ähnlichen Versuchen durch die Kürze. Dies ist dadurch erreicht worden, daß bei jedem Philosophen nur eine ganz geringe Anzahl seiner Lehren erwähnt wurde, also durch Unvollständigkeit. Es sind aber die Lehren ausgewählt worden, in denen das Persönliche eines Philosophen am stärksten nachklingt, während eine vollständige Aufzählung aller möglichen überlieferten Lehrsätze, wie sie in den Handbüchern Sitte ist, jedenfalls Eins zu Wege bringt, das völlige Verstummen des Persönlichen. Dadurch werden jene Berichte so langweilig: denn an Systemen, die widerlegt sind, kann uns eben nur noch das Persönliche interessiren, denn dies ist das ewig Unwiderlegbare. Aus

[45] Ebd., 290-294.

[46] *Über den Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, KSA 1, 329.

[47] „Solche Spätlinge freilich leben eine ironische Existenz: die Vernichtung folgt ihrem hinkenden Lebensgange auf der Ferse; sie schaudern vor ihr [der Zukunft – R. R.], wenn sie sich des Vergangenen erfreuen, denn sie sind lebende Gedächtnisse [...] So umfängt sie die trübe Ahnung, dass ihr Leben ein Unrecht sei, da ihm kein kommendes Leben Recht geben kann." (KSA 1, 307).

> drei Anecdoten ist es möglich, das Bild eines Menschen zu geben; ich versuche es, aus jedem Systeme drei Anecdoten herauszuheben, und gebe das Uebrige preis."[48]

Diese Passage, eine Schlüsseltext für Nietzsches Anekdoten-Konzept, dem eine inhaltliche wie methodische Programmatik zukommt, versammelt alle Stichworte, die sich zum Bild der Anekdote zusammenfügen: Kürze, Erzählcharakter, Unvollständigkeit des Faktischen, Konzentration, Lebendigkeit, Auswahl, subjektive Optik. Wer historisch denkt, der entwickelt Erzählstrategien, die sich zu einem historiographischen Stil fügen, der ausgelassene Faktizität nicht durch unverbürgte Überlieferungen wettzumachen sucht, sondern in der erfindenden Deutung auf eine Authentizität rekurriert, der es auf die Kombination von Fakten, Fabeln und Fiktion ankommt, weil erst die Einheit dieser drei ‚F' die Wahrscheinlichkeit des erzählend Rekonstruierten verbürgt. Nietzsche sah darin eine Wertfrage. Für ihn stand außer Zweifel, dass die Anekdote die dem modernen Nachdenken in historischer Dimension adäquateste Form sei, weil sie dessen Tendenz zur opaken Dichtheit des Subjektiven und dessen Einschreibung in die Reflexion mit ihren Pointen narrative Gestalt gibt.[49] So spektakulär Anekdoten manchmal zu sein scheinen, sie verlassen nicht eigentlich das Gebiet der *poiesis* und geben aller Geschichte dadurch ein Gütesiegel, das quasi fein gestrichelt die Partikularität ihrer Themen aufhebt in die ganzheitliche Sicht auf alles Vergangene. Dabei kommt es nicht, wie es die archivarische Geschichtsschreibung praktiziert, auf die Vollständigkeit der Überlieferung an, in der alle Wertung zuschanden wird, weil alles gleichwertig ist, auch nicht, wie in der monumentalen, darauf, das Große noch größer und ausschließlich zu machen, sondern der seit der Romantik in die Diskurse gekommene Mut zum Fragmentarischen, findet sich in der Hochschätzung des Anekdotischen wieder, um mit ihm das Vergangene buchstäblich zu verlebendigen und der historischen Krankheit zu entreißen.

Damit, folgt man Nietzsche, löst sich im Anekdotischen nicht nur das erstarrte Leben auf und gewinnt eine neue Dimension, auch Geschichte im Sinne chronologischer Abfolge wird obsolet. Die Anekdote, wie Nietzsche sie gehändelt hat, kennt diese (Zeit-)Grammatik der Historie nicht (mehr). Sie geht virtuos mit dem Material um, kann Details hervorheben oder weglassen, fiktive Momente hinzufügen, alles zur Fiktion machen oder werden lassen. So merkwürdig es klingen mag: Mit der Etablierung dieses Anekdotischen im geschichtlichen Darstellungsfeld beginnt eine Art archäologischer Tiefenschärfe, der Philosophiehistoriker Nietzsche wurde exemplarisch zum Erzäh-

[48] *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, KSA 1, 801ff.

[49] Giorgio Colli hat es negativ gesehen: Es sei Nietzsches „üble Angewohnheit", „seine Informationen aus der Literatur zweiter oder dritter Hand, und zwar antiker wie moderner Autoren, zu beziehen. Man sieht deutlich, daß diese Neigung Nietzsches sogar bei Heraklit, dessen wenige authentische Sätze leicht herauszufinden [...] sind, dazu verführt hat, oftmals Berichte der späten Doxographie den Originalfragmenten des griechischen Denkers vorzuziehen" (Nachwort, KSA 2, 917 f.).

ler der antiken Philosophie. Und machte ihre Virulenz im Aktuellen transparent. Seine Bestimmung der Philosophen-Arbeit als Maulwurfsarbeit, als die eines „Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden"[50], der sich Schicht für Schicht in die Tiefe arbeitet, dabei nicht erblindet, sondern ‚sehend' wird und ein Erkennender, erhält vor dem Hintergrund seiner Polemik gegen den braven ‚Diener der Wissenschaft' seine eigentlich konstitutive und kritische Bedeutung: eine Polemik, die spiegelverkehrt mit dem Bild des gleichen Erdarbeiter-Tieres gearbeitet hat: „In einem Maulwurfsloche findet sich ein Maulwurf am besten zurecht. Er ist gehütet vor allen künstlichen und ausschweifenden Hypothesen; er gräbt, wenn er beharrlich ist, alle gemeinen Motive der Vergangenheit auf, weil er sich von gleicher Art fühlt"; darum aber sei er „gerade deshalb unfähig, das Seltne, Grosse und Ungemeine, also das Wichtige und Wesentliche, zu verstehen und zu schätzen."[51] Hier ist die Figur einer unüberbrückbaren Differenz angezeigt. Der ‚Anekdotenmeister' ist ein Aus- und vor allem Untergrabender, der wertend sichtet, ein Aufspürender im Sinne des Wortes und ein Erfinder von Geschichten, die ihm die Schichten, durch die er gräbt, verraten, weil er sie zu lesen, zu entziffern und darin erst recht eigentlich zu schaffen weiß. So zeigt sich ihm die anekdotische Dimension der Geschichte, so weiß er ihr eine, seine anekdotische Struktur erzählend einzuschreiben. Die in den Anekdoten versenkten Spuren der Geschichte in die Perspektive des Gegenwärtigen zu holen, sie für die eigene Zeit zu übersetzen, daran arbeitet sich der ‚Anekdotenmeister' ab. Im Panorama des Historischen entwirrt er das Netzwerk der Anekdoten zu einem offenen Gefüge immer neuer Interpretationen, wird er zu ihrem Erfinder und Kommentator in einem. Seine kryptische Arbeit am und mit dem Verborgenen deutet einen Transfer an, dessen Linie in die ungeschützte Offenheit einer fortgesetzten Aktualität führt.

Heinz Schlaffer hat mit Blick auf Nietzsche davon gesprochen, der erzählende Philosoph höre das Echo seiner Stimme aus jedem Satz.[52] Er habe in seinen Texten nur Auszüge, nur „Kostproben" gegeben, in denen ein Ganzes transparent werde.[53] Aber diese reichen aus, um ihn als ‚Anekdotenmeister' zu qualifizieren. Denn Nietzsche hat, wie kaum jemand vor oder nach ihm, die Geschichte in eine große Anekdote gebändigt, gebündelt, die er in immer neuen Anekdotenvariationen erzählt hat. Allerdings hat er einen großartigen Nachfolger gehabt: Egon Friedell, der die Anekdote in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* zum methodischen Zentrum erklärt hat: Die „*Anekdote* in jederlei Sinn erscheint mir als die einzig berechtigte Kunstform der Kulturgeschichtsschreibung"; seine Darstellung sah er als „Anekdotik der

[50] *Morgenröte*, KSA 3, 11.
[51] *Schopenhauer als Erzieher*, KSA 1, 396.
[52] Schlaffer, Heinz, *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München, 2007, S. 85 f.
[53] Ebd., 57.

Neuzeit"[54]. Der Hintergrund dieser Anekdotenvielfalt ist in seinen lebenszeitlich differenten Erfahrungs- und Reflexionsräumen zu finden. Der Philosoph definiert sich in diesem Kontext durch die jeweilige subjektive Bezüglichkeit zum Gegenstand der Historie. Da Nietzsche diese an konkreten Personen (Denkern, Künstlern, Herrschern) zu fassen suchte, ging es ihm darum, solche Anekdoten aufzufinden, zu erfinden, in denen sich mit wenigen Strichen eine ganze Epoche zeichnen lässt:

> „Meine Art, Historisches zu berichten, ist eigentlich, eigene *Erlebnisse* bei Gelegenheit vergangener Zeiten und Menschen zu erzählen. Nichts Zusammenhängendes - einzelnes ist mir aufgegangen, anderes nicht. Unsere Litteraturhisoriker sind langweilig, weil sie sich zwingen, über alles zu reden und zu urtheilen, auch wo sie nichts *erlebt* haben."[55]

Man kann nur erzählen, was man erlebt hat. Vergangenes hat niemand erlebt, kann nicht erlebt sein. So war es für Nietzsche folgerichtig, dass man sie nicht als geschlossenes System, das objektiv vorhanden ist, behandeln und darstellen kann. Man muss sie in Geschichten, in Anekdoten auseinanderfalten. Erlebnisse in Begriffen „abhäuten", das war ihm die Aufgabe von Ästhetik überhaupt.[56] Hat man es nicht erlebt, muss man die Einbildungskraft bemühen, es sich vorzustellen. Das ist der Einsatzort der Anekdote und ihr Stichwort: Es ist die Subjektivität des Anekdotenerzählers, der die erzählte Geschichte nicht bloß zu einer einfachen Summation zusammenschließt. Nietzsche dachte extremer als die Romantiker. Er machte den Anekdotenerzähler selbst zum Inhalt der Anekdoten.[57] Er hat sich selbst seine Geschichte erzählt. Was aber, wenn diese Subjektivität infragegestellt wird? Wenn der Zweifel am Wert des Subjektiven noch die Anekdote aushöhlt und untergräbt? Nietzsche hat es an sich selbst demonstriert. In den *Dionysos-Dithyramben* hat er den Generalzweifel formuliert: „Nur Narr, nur Dichter!"[58] Der ‚Anekdotenmeister' als Narr? Die Anekdoten und damit die Geschichte nichts als Narren-Erzählung? Der Romantiker Novalis hätte dies wohl kaum unterstrichen. Der Kultur- und Philosophiekritiker Nietzsche am Ende des 19. Jahrhundert hat es gewagt, die Konklusionen zu benennen, die aus den Prämissen des romantischen Anekdoten-Verständnisses heraus möglich waren. Damit hat er irreversibel Perspektiven umgestellt.

[54] Friedell, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. 1, München, 1987, S. 18 f.
[55] KSA 8, 532.
[56] Ebd., 222.
[57] Vor seinem Zusammenbruch in Turin glaubte er in allen Gestalten der Geschichte sich selbst zu erkennen. (Brief an Jacob Burckhardt vom 6. 1. 1889, in: Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York, 1986, Bd. 8, S. 578).
[58] *Dionysos-Dithyramben*, KSA 6, 377.

UNIVERSIDADE FEDERAL Biblioteca Comunitária

ULRICH BREUER

DOLCHE REDEN.

Die Wahrheit der Melancholie bei Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche.

Ludwig Völker zum 70. Geburtstag

Der vorliegende Beitrag versteht die doppelte Konjunktion von Transzendentalpoesie und Dichtkunst mit Begriffen einerseits, Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche andererseits, als Problemanzeige. Er fragt genealogisch nach der Art und Weise, in der Schlegels Projekt der Transzendentalpoesie mit Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen konvergiert und vertritt die These, dass sich beide Projekte in ihrem unbegrifflichen Ausgangspunkt berühren, dass dieser Ausgangspunkt näherungsweise mit dem metaphorischen Konstrukt der Melancholie zu fassen ist, und dass er im Zeichen der Vernunft überwunden werden soll. Schlegel und Nietzsche sind insofern gleichermaßen an der Selbsterhaltung von Vernunft interessiert. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist die anthropologische Einsicht in eine enttäuschende, ja niederschmetternde Wahrheit über Wesen und Wert des Menschen und seines Bewusstseins.[1] Die Einsicht in diese Wahrheit, die hier als Wahrheit der Melancholie bezeichnet wird, ist dem Menschen eigentlich nicht zuzumuten, sie darf ihm aber auch nicht vorenthalten werden und ist daher nur in Form von Medien und Masken mitteilbar. Alles kommt dann auf den Stil an, denn stilistische Fehlgriffe können jetzt sämtliche soziale Beziehungen zerstören, wie Friedrich Schlegel in einem langen Brief vom 21. bis 25. November 1792 an seinen Bruder August Wilhelm einbekannt hat. Er sei nun vollständig vereinsamt, heißt es da, nachdem auch „die kleine Freude mit Hardenberg“ vorbei sei.[2] Verantwortlich für das (vorläufige) Ende der Freundschaft mit Novalis sei seine Wahrheitsliebe gewesen, deren Radikalität er in Parenthesen mit einem *Hamlet*-Zitat erläutert: „(ich kann Dolche reden)“.[3]

Bevor die These der medialen Transformation melancholischer Erfahrung bei Schlegel und Nietzsche erhärtet wird, ist zu erläutern, was in diesem Beitrag unter den Projekten einer Transzendentalpoesie und einer Dichtkunst mit Begriffen verstanden werden soll. Friedrich Schlegels Projekt einer Transzendentalpoesie zielt auf einen Typus von Dichtung ab, bei dem die entstehen-

---

[1] Zum Wahrheitsverhältnis Schlegels und Nietzsches vgl. Hoff, Ansgar Maria, *Das Poetische der Philosophie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida*, Diss. Bonn, 2000, S. 127-129.

[2] KFSA III, 23, 76.

[3] Ebd. Vgl. Shakespeare, William, *Hamlet*, engl./dt., hg. u. übers. v. Holger M. Klein, Bd. 1, Stuttgart, 1984, S. 194 und S. 208 (III 3 und III 4).

den Gebilde sich einerseits durch einen reflexiven Bezug auf die elementaren Formen des Bewusstseins legitimieren und andererseits ihre notwendige Begrenzung auf die Gestalt einzelner Werke in kritischer Absicht überschreiten und auf ein Unbegrenztes (und/oder Unverständliches) hin öffnen.[4] Die transzendentalphilosophische Doppelfigur einer Überschreitung und Neubegründung kennzeichnet nach Schlegel jede große Dichtung und fungiert als Leitbild romantischer Poetik.

Friedrich Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen entsteht ähnlich wie Schlegels Transzendentalpoesie aus der Einsicht in die prinzipielle Verborgenheit des wahren Wesens der Dinge und der auf sie bezogenen Begriffe.[5] Wenn aber die philosophischen Begriffe nur innerhalb der menschlichen Erfahrungswelt Geltung beanspruchen können, findet sich die Philosophie mit der Kunst gleichgestellt, für die dasselbe gilt.[6] Im Mai 1868 schreibt Nietzsche an Paul Deussen: „Das Reich der Metaphysik, somit die Provinz der ‚absoluten' Wahrheit ist unweigerlich in eine Reihe mit Poesie und Religion gerückt worden."[7] Jede Metaphysik sei seit Kant und Schopenhauer entweder eine Form der Religion oder eine Form der „Kunst, nämlich die der Begriffsdichtung."[8] Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen zielt also darauf ab, gegen die als Bedrohung empfundene Opazität einer dem Menschen unzugänglichen und insofern für ihn bedeutungslosen Welt der Dinge an sich (man könnte auch mit Blumenberg sagen: gegen den Absolutismus der Wirklichkeit[9]) eine bedeutsame Welt aus Symbolen zu setzen[10], in der „das Individuum seine Bedeutung findet"[11] und sich heimisch fühlt.

Nachdem die Projekte Schlegels und Nietzsches in einer ersten Annäherung vorgestellt worden sind, sei noch die Verwendung des Melancholiebegriffs erläutert. Der Beitrag geht davon aus, dass es sich bei der Melancholie um „ein liminales Phänomen der Umcodierung anthropologischer in literarische Repräsentation" handelt.[12] Diese Umcodierung erfährt an der Wende vom 18.

[4] Vgl. Pikulik, Lothar, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, 2., bibliogr. erg. Aufl., München, 2000, S. 155-157.

[5] Nietzsche entnimmt diese Einsicht dem Philosophen Friedrich August Lange und seiner 1866 erschienenen *Geschichte des Materialismus*; vgl. seinen Brief an Carl von Gersdorff, Ende August 1866, in: Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari, München, 1986; im Folgenden abgekürzt als KSB mit Bandangabe und Seitenzahl; hier: KSB 2, 160.

[6] Vgl. ebd.: „Die Kunst ist frei, auch auf dem Gebiet der Begriffe."

[7] An Paul Deussen, Ende April/Anfang Mai 1868; KSB 2, 269.

[8] Ebd.

[9] Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, 3., erneut durchges. Aufl., Frankfurt a. M., 1984, S. 9-39.

[10] Diese Symbolwelt ist nach Gerhardt, Volker, *Friedrich Nietzsche*, 2., unveränd. Aufl., München, 1995, S. 80, „nichts anderes als die Kultur des Menschen, ohne die er nicht wird, was er ist."

[11] Ebd., 81.

[12] Wagner-Egelhaaf, Martina, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart/Weimar, 1997, S. 6.

zum 19. Jahrhundert in doppelter Weise eine Ausweitung, insofern zum einen die scharfe Verurteilung der Melancholie durch die Aufklärung[13] von den Romantikern in eine Auszeichnung des Künstlers umgewertet wird[14] und zum anderen die Merkmale der Melancholie in eine Wahrnehmungsstruktur überführt werden, die nicht nur in Literatur und Poesie sondern auch in der Philosophie neue Formen des Wissens zu generieren beginnt.[15] In der romantischen Ausweitung der Melancholie auf das Leben und Denken[16] sind allerdings die bedrohlichen Seiten des Realphänomens[17] Melancholie keineswegs gebannt. Es soll nun gezeigt werden, inwiefern die Transzendentalpoesie Friedrich Schlegels und Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen in die ästhetisch-soziologische und die existentielle Umcodierung der Melancholie seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts eingespannt sind.

I.

Wiederholt ist kolportiert worden, dass schon der junge Friedrich Schlegel zur Melancholie neigte. Dilthey attestierte ihm im *Leben Schleiermachers* „eine Grübelei, die zuweilen in trübe Empfindungen wie rettungslos versinkt".[18] Dagegen hat bereits Carl Enders nahe gelegt, dass Schlegels Selbstdeutungen als Melancholiker einem Muster folgen, das lange vor ihm Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* in ihrer von tiefer Sympathie geprägten Beschreibung des Melancholikers als freier und nur der Wahrheit verpflichteter Einzelgänger etabliert hatten.[19] Schlegel selbst modelliert die Melancholie als inneren Abgrund und situiert sie im Kontext seiner sozialen

[13] Vgl. Schings, Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1977.

[14] Vgl. Loquai, Franz, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt a. M. u. a., 1984.

[15] Vgl. Neumeyer, Harald, „‚Wir nennen aber jetzt Melancholie' (Adolph Henke). Chateaubriand, Goethe, Tieck und die Medizin um 1800", in: *Kunst und Wissenschaft um 1800*, hg. v. Thomas Lange/ Harald Neumeyer, Würzburg, 2000, S. 63-88.

[16] Vgl. Steiner, George, *Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe*, übers. von Nicolaus Bornhorn, Frankfurt a. M., 2006.

[17] Vgl. dazu Goebel, Eckart, „Schwermut/Melancholie", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 5, Stuttgart/Weimar, 2003, S. 446-486, hier S. 452 f.

[18] Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Göttingen, 1970, S. 231. Ihm folgt Behler, Ernst, *Friedrich Schlegel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, [6]1996, S. 14, wenn er von einem „Zug zu zergliedernder, schwermütiger Selbstreflexion, der als hervorstechende Charaktereigenschaft bereits an dem Knaben auffällt", spricht und diesen Zug auf Schlegels Erziehung in protestantischen Pfarrhäusern zurückführt; ähnlich ders., *Frühromantik*, Berlin/New York, 1992, S. 90, S. 92.

[19] Enders, Carl, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig, 1913, S. 62.

Beziehungen, insbesondere seiner Liebesverhältnisse. Ende November 1792 blickt er in einem Brief an seinen Bruder auf seine erste Liebe zu Caroline Rehberg zurück und hält bei dieser Gelegenheit fest: „Und endlich stürtzte größtentheils *sie* mich in die tiefste Melancholie, in der ich ein Jahr in Gött.[ingen] immer tiefer sank".[20] In Leipzig versucht er daraufhin eine Affäre mit einer verheirateten Frau einzufädeln und sehnt sich nach der Nähe des Bruders, befürchtet aber in allen Gefühlsaufschwüngen, „wie ich vielleicht bald auch hier Leere fühlen und von neuem in das Bewußtseyn der tiefsten Armuth herabgestoßen werden würde."[21] Nachdem die daraufhin sich einstellenden und periodisch wiederkehrenden Selbstmordanwandlungen[22] durch die Übersiedlung nach Dresden im Januar 1794 und die intensive Arbeit an einem ersten größeren Werk abgewehrt worden sind, schreibt er Ende Juli 1794, wiederum an den Bruder, er habe in Dresden „bis iezt wirklich in einer traurigen Einsamkeit gelebt".[23] Schließlich weist Novalis Mitte November 1794 seinen ehrgeizigen Freund auf den Wert der Gesundheit für die Literatenexistenz hin und warnt ihn vor den Gefahren der Melancholie: „Düsternheit verliert sich unvermerkt in Dein Geschriebenes und der Hypochondrist kann nichts ganz Wahres schreiben."[24] Die Melancholie gehört also zu den Konstanten in der Selbstauffassung und Selbstbeschreibung, aber auch der Fremdauffassung und Fremdbeschreibung des jungen Schlegel. Ihre ‚Leistung' besteht darin, die problematischen Folgen eines Solipsismus im Dienste der Wahrheit anzuzeigen.

Zum Katalysator der Melancholie wird in Schlegels Leipziger Zeit insbesondere die literarische Figur des Hamlet.[25] Auf sie überträgt der Student seine Schwermut und mit ihrer Hilfe kann er sie fortan distanzieren und bearbeiten. Am 8. November 1791 berichtet er dem Bruder von einer völlig missglückten *Hamlet*-Aufführung im Leipziger Theater, die dennoch für „einige Tage" sein „ganzes Herz" bewegt habe.[26] Die Einheit der Figur und des Stücks erkennt er in einem bestimmten Gefühl, dem „Hamlets Art über die Dinge zu denken" entspreche.[27] Beides steigere sich zu einer „Verzweiflung des *Gefühls*" und gehe von da aus „in die höchste Verzweiflung des *Verstandes* über".[28] Die

[20] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 21.-25. 11. 1792; KFSA III, 23, 75.
[21] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 8. 11. 1791; KFSA III, 23, 28.
[22] Vgl. den bereits zitierten Brief an den Bruder vom 21.-25. 11. 1792, in dem Schlegel von seinem andauernden Kampf mit dem Gedanken „Es ist doch alles umsonst" berichtet (KFSA III, 23, 77) und festhält: „Seit fast drey Jahren ist der Selbstmord täglicher Gedanke bey mir" (KFSA III, 23, S. 78).
[23] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, Ende Juli 1794; KFSA III, 23, 202.
[24] Novalis an Friedrich Schlegel, Mitte November 1794; KFSA III, 23, 210 f.
[25] Zur exemplarischen Funktion der Hamlet-Figur für die Frühromantik und besonders für Schlegel vgl. den nachdrücklichen Hinweis von Szondi, Peter, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien", in: ders., *Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M., 1978, S. 11-31, hier S. 16.
[26] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 8. 11. 1791; KFSA III, 23, 30.
[27] Ebd.
[28] Ebd.

Szenenfolge des Dramas entfalte schließlich ein ästhetisches Potential, „welches gleichsam den ganzen Verzweiflungsschwangern Eindruck tief und dauernd in das Herz schlägt".[29] Zwei Jahre später bezeichnet Schlegel, wiederum gegenüber dem Bruder, das dem *Hamlet* zu Grunde liegende Gefühl der Verzweiflung präziser als „Stimmung" und ordnet ihr Hamlets „ganz eigenthümliche Ansicht von der Bestimmung des Menschen" zu.[30] Der melancholische Nexus von Stimmung und Bestimmung widerstrebe der Auffassung der Aufklärung, nach welcher der freie Geist stets über die Natur siegen müsse, und führe zum „Selbstmord des freyen Geistes an sich selbst", also zur Kapitulation des Verstandes angesichts der ausweglosen Lage des Menschen in der Welt.[31] Die erneute Lektüre des *Hamlet* versetzt Schlegel einen Monat später in eine desperate Gefühlslage, aus der heraus er nun als Gegenstand und Wirkung des Dramas „die heroische Verzweiflung d. h. eine unendliche Zerrüttung in den allerhöchsten Kräften" erkennt.[32] Ursache dieser Verzweiflung ist Hamlets radikaler Wahrheitstrieb, verbunden mit einem außergewöhnlich scharfen Verstand, der zuerst die Welt und dann die eigene Existenz vollständig entwertet: „Das Innerste seines Daseyns ist ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst."[33] Hier findet sich bereits im Vorfeld der Romantik die Diagnose des Nihilismus, eine Diagnose, der angesichts der von Schlegel wiederholt erwähnten Melancholie und der Radikalität seines Wahrheitsbegehrens[34] unübersehbar eine biographische Dimension eignet. Daher ruft er sich selbst und den „sehr Wenigen", die den radikalen Nihilismus des Dramas zu begreifen in der Lage sind, zu: „Unglücklich wer ihn versteht!".[35] Dieses Verständnis könnte nämlich bei labilen Menschen „augenblicklichen Selbstmord veranlaßen".[36] Genau dieser Konsequenz ist Schlegel inzwischen entkommen, und er hat sich damit in die Lage versetzt, den Nihilismus Hamlets auszuhalten. Das gelingt ihm vor allem durch den Entschluss zur Werksetzung, der damit Selbsterhaltungsfunktionen erhält.[37] Nachdem Novalis ihm wenige Wochen nach der erneuten *Hamlet*-Lektüre attestiert hat: „Du bist aus der Familie des Untergangs",[38] protestiert Schlegel mit den Worten: „Mein Lieber, ich trachte gar nicht nach einem großen feyerlichen

[29] Ebd.
[30] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, Ende Mai 1793, KFSA III, 23, 97.
[31] Ebd., S. 98.
[32] Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 19. 6. 1793; KFSA III, 23, 104.
[33] Ebd., S. 105.
[34] Vgl. den bereits mehrfach zitierten Brief an den Bruder vom 21.-25. 11. 1792; KFSA III, 23, 71 f., S. 76; vgl. aber auch S. 82 f., S. 84 f., S. 90, S. 176, S. 179. Enders, *Friedrich Schlegel*, a.a.O., 47, bringt den Wahrheitstrieb Schlegels mit Longins Abhandlung *Über das Erhabene* in Verbindung.
[35] Ebd., S. 105.
[36] Ebd.
[37] Vgl. den Hinweis von Heidbrink, Ludger, *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München, 1994, S. 86, auf Schlegels „Ethik der Form, in der die Haltung zum Mittel des Schutzes vor der übermächtigen Sinnlosigkeit des Daseins wird."
[38] Novalis an Friedrich Schlegel, erste Augusthälfte 1793; KFSA III, 23, 115.

Untergange, sondern nach einem ächten Leben."[39] Zwar sei er durchaus „der Kain des Weltalls", wolle und werde sich aber „aus eignem Herzen und Kopfe" ein Haus bauen.[40] Die Werksetzung hat also eine existentielle Dimension, indem sie dem Individuum erlaubt, trotz der melancholischen Einsicht in die Haltlosigkeit und Nichtigkeit seiner Weltlage in einem dieser Einsicht abgerungenen und ihr allein dadurch bereits widersprechenden Gehäuse weiterzuleben.

Das erste große Werk Friedrich Schlegels, das sich seiner (anti)melancholischen Poetik verdankt, ist die zuerst 1797 vollständig publizierte Abhandlung *Über das Studium der Griechischen Poesie*. In ihr nimmt Shakespeares *Hamlet* eine Schlüsselposition ein. Dem Drama kommt nämlich die Funktion zu, in exemplarischer Weise die „Theorie der philosophischen Tragödie" zu entwickeln, die zugleich wesentliche Merkmale „der modernen Poesie" im Unterschied zur antiken erkennbar werden lässt.[41] Schlegel wiederholt und erweitert nun seine brieflich entwickelten *Hamlet*-Analysen, indem er auf die unauflösliche Disharmonie in Hamlets Charakter hinweist und als „Totaleindruck" des Dramas „ein *Maximum der Verzweiflung*" angibt.[42] Die Verzweiflung Hamlets und diejenige der Rezipienten des gleichnamigen Dramas angesichts „der ewigen *Kolossalen Dissonanz*" im Verhältnis der Menschheit zu ihrem Schicksal erscheint als „das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens" und wird in einer Anmerkung näher als „sittliche[r] Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit" charakterisiert.[43] Doch nicht nur der Protagonist und die Zuschauer werden von der melancholischen Verzweiflung ergriffen, sondern es ist nach Schlegel Shakespeares eigene Verzweiflung, es ist „der Geist seines Urhebers", der sich im *Hamlet* Ausdruck verschafft.[44] Gerade darin aber, dass in diesem Drama ein Autor seine persönliche Verzweiflung ausspricht, ist es exemplarisch für die moderne Poesie, in der sich einzelne Künstler bekenntnishaft äußern und „das Individuelle nur individuell aufgefaßt und dargestellt werden" kann.[45] Sobald existentiell bedeutsame Grundprobleme des modernen Bewusstseins wie „die

39 Friedrich Schlegel an Novalis, Mitte August 1793; KFSA III, 23, 117.

40 Ebd., S. 118.

41 Schlegel, Friedrich, „Über das Studium der griechischen Poesie"; KFSA I, 1, 217-367, hier 246.

42 Ebd., S. 248. Osdrowski, Beatrice, *Die Brüder Schlegel und die ‚romantische' Dramatik. Ein typologischer Vergleich von Theorie und Praxis des ‚romantischen' Dramas in Deutschland und Spanien*, Diss. Jena, 2006, S. 95-98, kontextualisiert die *Hamlet*-Interpretation des Studium-Aufsatzes mit den Melancholie-Auffassungen August Wilhelm Schlegels und weist dadurch ihre Typik für die Zeit der Frühromantik nach.

43 Schlegel, „Über das Studium der griechischen Poesie", a.a.O., 248. Zu Schlegels Auffassung von der Zerrissenheit des menschlichen Bewusstseins und ihren Konsequenzen für die Wahl der Darstellungsformen vgl. Frank, Manfred, „Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst", in: *Allegorie und Melancholie*, hg. v. Willem van Reijen, Frankfurt a. M., 1992, S. 124-146.

44 Schlegel, „Über das Studium der griechischen Poesie", a.a.O., 249.

45 Ebd., S. 251.

völlige Zwecklosigkeit des Lebens, [...] die vollkommene Leerheit alles Daseins"[46] poetisch realisiert werden, kann man nach Schlegel von einer „philosophischen Kunst"[47] sprechen, die sich nicht länger am Ideal des Schönen orientiert, sondern auch auf das Hässliche und Schockierende zurückgreift.[48] Das sind bereits die Grundzüge der Transzendentalpoesie, die sich damit als Variante der antiken Lebenskunstlehren erweist. In ihrem Zentrum steht die schreckliche Wahrheit der Melancholie, die Einsicht in die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz. Die Aufgabe der modernen Poesie besteht in der Steigerung und Ausgestaltung jener melancholischen Ausgangslage, von der alle Menschen in der Moderne gleichermaßen betroffen sind. Beides kann nur dann gelingen, wenn die Künstler ihre Aufgabe weniger als ästhetisches, sondern vielmehr als ethisches Problem verstehen, indem sie nicht durch immer heftigere Reize die Sinne des Publikums abstumpfen, sondern sich diesem Publikum durch eine medial angemessene Profilierung des allgemeinen Gehalts ihrer individuellen Ausgangslage verständlich machen.[49] Damit schließt sich der Kreis, denn die Vergegenständlichung der eigenen Melancholie durch die Auseinandersetzung mit der Figur des Hamlet und die Überwindung des Nihilismus durch die eigene Werksetzung war bereits der Anlass des „Studium"-Aufsatzes gewesen, der mit der *Hamlet*-Analyse also nicht zuletzt seine eigene Poetologie entwickelt.

II.

Am Sonntag, den 12. Juni 1864, schreibt Nietzsche aus Pforta einen Brief an seine Naumburger Schulfreunde Gustav Krug und Wilhelm Pinder, die mittlerweile in Heidelberg studieren. Es ist nach mehreren verworfenen Versuchen sein erster abgeschlossener Brief an die Freunde, die sich beide nach der Trennung bereits brieflich bei ihm gemeldet haben. Nietzsche denkt nach über die Folgen der Trennung und die Möglichkeiten einer Wiedervereinigung, berichtet von seinen Studien und der dafür nötigen Einsamkeit, beklagt den Mangel an musikalischen Kenntnissen in seiner Umgebung und erzählt von seiner intensiven Beteiligung an einer Shakespeare-Feier. Aufschlussreich ist das Ende des Briefes, das Nietzsche als solches thematisiert

46 Ebd.

47 Ebd., S. 250.

48 Vgl. Zelle, Carsten, „Ästhetik des Häßlichen. Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne", in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. v. Silvio Vietta und Dirk Kemper, München, 1998, S. 197-233.

49 Nach Schlegel ist die Geschmacksbildung in der Moderne „nur unter der Bedingung großer sittlicher Kraft und fester Selbständigkeit möglich." KFSA I, 1, 255.

und zu einer impliziten Positionsbestimmung der Melancholie nutzt.[50] Dort heißt es:

> „So, nun wende ich die vierte Seite um, und wieder wird bald meine abgerissne Unterhaltung auf meine Namensschrift und gute Wünsche hinauslaufen. Und wenn Euch diese Zeilen alle mit ihrer melancholischen Färbung vor die Augen treten, so werdet Ihr wohl nicht in der Stimmung sein und auch nicht sein wollen, diese Färbung auf Eure Seele überzutragen. Ich möchte es auch um alles in der Welt nicht. Je froher Ihr Euch fühlt, je mehr Ihr das Leben genießt, um so höher ist auch meine Freude, und ich bin ein Narr, wenn ich euch durch melancholische Briefe die Laune verderbe."[51]

Ausgehend von der Einsicht in die immergleichen Zwänge und Routinen der Textsorte Brief blickt der Schreiber auf seine Zeilen zurück und stellt erschrocken ihren melancholischen Duktus fest. Sein Erschrecken ist darin begründet, dass er die Melancholie als sein persönliches Stigma[52], auffasst, das ihn bei anderen Menschen, selbst bei seinen Freunden, zu diskreditieren droht und das daher um jeden Preis verborgen werden muss. Zugleich geht er als geschulter Rhetoriker und Philologe davon aus, dass ein Autor seine Stimmungen und Affekte durch ihre adäquate Stilisierung optimal auf den Leser übertragen kann. Genau damit rechnet er nämlich hinsichtlich der Wirkung seines eigenen Briefes. Er unterstellt seinen Adressaten aber, diese Wirkung als unerwünscht zu empfinden und er bestärkt sie entschieden darin. Die ethische Maxime, die er dabei in Anspruch nimmt, lautet, dass der Stil schriftlicher Mitteilungen auf gar keinen Fall niederdrückende Wirkungen erzeugen darf, sondern im Gegenteil die Stimmung der Adressaten heben und steigern muss. Gegen die eigene Stilmaxime der Selbsttherapie durch Fremdbeglückung hat Nietzsche in seinem Brief verstoßen und er nennt sich daher einen Narren. Das rhetorische Raffinement dieser Konstruktion liegt darin, dass die angesprochenen Freunde nur dann wirklich Freunde bleiben, wenn sie die Melancholie des Sprechers ernst nehmen. Sobald sie dagegen der Aufforderung Nietzsches nachkommen und die melancholische Dimension seines Schreibens übersehen und verdrängen, lassen sie ihn mit seiner Schwermut allein und zwingen ihn zugleich zu vermehrten Anstrengungen, diese Schwermut immer virtuoser zu überspielen und zu verstecken. Dieser Strategie, die sich vor dem Hintergrund der Melancholie entfaltet, verdankt sich Nietzsches stilistische Brillanz und sein Spiel mit verschiedenen Masken und Namen ebenso wie seine Neigung zu schrillen und schrillsten Tönen.

[50] Vgl. zur Melancholie bei Nietzsche die Arbeiten von Pippin, Robert B., „Nietzsche und die Melancholie der Modernität", in: *Konzepte der Moderne*, hg. v. Gerhart von Graevenitz, Stuttgart/Weimar, 1999, S. 462-480; Seggern, Hans-Gerd von, „Allen Tinten-Fischen feind. Metaphern der Melancholie in Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra'", in: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 263-276; Müller-Buck, Renate, „Nihilismus und Melancholie. Nietzsches Denken im Spiegel Sigmund Freuds", in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, hg. von Peter Wiesinger, Bd. 10, Bern u. a., 2003, S. 261-268; Dies., „Nichilismo e melanconia in Nietzsche", in: *Nietzsche. Illuminismo. Modernità, hg. v.* Carlo Gentili, Volker Gerhardt, Aldo Venturelli, Leo S. Olschki, Florenz, 2003, S. 209-223.

[51] Friedrich Nietzsche an Gustav Krug und Wilhelm Pinder, 12. 6. 1864; KSB 1, 284.

[52] Auch Nietzsche ist also mit dem Problem Schlegels vertraut, durch das direkte Aussprechen unangenehmer Wahrheiten unfreiwillig zum Einzelgänger und am Ende zum unbehausten Kain des Weltalls zu werden. Die Verknüpfung seiner Melancholie mit seinem radikalen Wahrheitsbegehren gesteht Nietzsche am 10. Juli 1865 in einem Brief aus Bonn an die Schwester Elisabeth ein. Dort heißt es, er neige bei den Bildern, die er sich von anderen Menschen mache, stets dazu, „etwas zu schwarze Farben" anzuwenden und sehe „auch wohl in einigen mißvergnügten Momenten alles, Sachen und Personen, Engel und Menschen und Teufel sehr dunkel und durchaus unschön" vor sich (KSB 2, 72).

Zugleich sucht Nietzsche dringlich nach dauerhaften Auswegen aus der Melancholie. Am Ende eines Brieffragments an Paul Deussen vom September 1866 versucht er den Adressaten auf eine gemeinsame Lebensaufgabe einzuschwören: „Aber wohl ersehnen wir beide Vertreibung jenes melancholischen Zustandes, wo der junge Geist noch keine Bahn gefunden hat, auf der er gesund einhergehen kann".[53] Hier erscheint die Melancholie als generations-typische Verstimmung des Bewusstseins junger Menschen, die vergeblich nach einer Zukunftsperspektive suchen. Die Verstimmung kann sich bis zur fixen Idee steigern, in der sich die Melancholie als Prototyp des Dionysischen erweist:

> „Was ich fürchte, ist nicht die schreckliche Gestalt hinter meinem Stuhle sondern ihre Stimme: auch nicht die Worte, sondern der schauderhaft unartikulirte und unmenschliche Ton jener Gestalt. Ja wenn sie noch redete, wie Menschen reden!"[54]

In der Entscheidung, das melancholische Hintergrundrauschen in jeder Form von Kultur vernehmbar zu machen, findet Nietzsche fortan seine Lebensaufgabe.

Ausformuliert wird sie erstmals in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, mit der Nietzsche sehr bewusst seinen Ruf als Philologe aufs Spiel setzt. Die Wahrheit der Melancholie begegnet hier als Weisheit eines Walddämons, eines Silen, der dem Gefolge des Dionysos entstammt und die Frage des Königs Midas nach dem höchsten Gut des Menschen erst nach der Anwendung von Zwangsmaßnahmen „unter gellem Lachen" zu beantworten bereit ist.[55] Nietzsche bettet die grell artikulierte Wahrheit doppelt ein, indem er sie einerseits als indirekten Zuruf des in die Geheimnisse der antiken Volksweisheiten eingeweihten Philologen an seine naiven, neuhumanistisch verbildeten Kollegen und andererseits als direkte Rede des Silen an den vorwitzigen König markiert:

[53] Friedrich Nietzsche an Paul Deussen (Fragment), September 1866; KSB 2, 163.

[54] Nietzsche, Friedrich, *Schriften der letzten Leipziger und Ersten Basler Zeit. 1868-1869*, hg. v. Carl Koch u. Karl Schlechta, München, 1994, S. 205.

[55] Nietzsche, Friedrich, „Die Geburt der Tragödie", KSA 1, 35.

„Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben."[56]

Am Beispiel eines Gemäldes Raffaels, des Lieblingsmalers der Romantiker, spricht Nietzsche wenig später die angeblich intuitiv einleuchtende „gegenseitige Nothwendigkeit" aus, mit welcher die „apollinische Schönheitswelt" auf ihren melancholischen „Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen", und umgekehrt der melancholische Untergrund auf seine werkförmige Stilisierung angewiesen ist.[57] Wenn es in präzisierender Absicht weiter heißt, dass „die ganze Welt der Qual nöthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde"[58], dann wird, ähnlich wie in Schlegels „Studium"-Aufsatz, deutlich, dass die Tragödienschrift ihre eigene Poetologie enthält und dass auch diese Poetologie zugleich als eine Form der Selbsttherapie und als eine Form der kollektiven Heilung angelegt ist. Ebenso wie Schlegel geht Nietzsche für die Moderne von der Diagnose des Nihilismus aus.[59]

Abschließend soll durch eine Interpretation des Gedichtes „An die Melancholie" der Nachweis geführt werden, dass Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen auf der Wahrheit der Melancholie beruht und dass es diese Wahrheit mit poetischen Mitteln sowohl zu distanzieren als auch in ihrer ungebrochenen Fortgeltung zu unterstreichen versucht. Das Gedicht entsteht in der schwierigen Phase des Abschlusses der *Geburt der Tragödie* und nach dem Scheitern des Versuchs, den Freund Erwin Rohde nach Basel zu berufen. Nietzsche schreibt die Verse in Gimmelwald nieder, einem kleinen Dorf im Berner Oberland, wo er den Sommer des Jahres 1871 verbringt. Sein Biograph Curt Paul Janz hat mit Blick auf den Entstehungskontext festgehalten: „Es war vielleicht das beste Jahr seines Lebens."[60] Nietzsche selbst hat die Verse nicht publiziert; sie fanden sich in seinem Nachlass.[61]

Das Gedicht besteht aus sechs regelmäßig gebauten Strophen, die aus fünfhebigen Versen mit Auftakt gebildet sind. Sämtliche Strophen weisen acht Verse auf, die durch Kreuzreim und alternierende Kadenzen verknüpft

56 Ebd.
57 Ebd., 39.
58 Ebd.
59 Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, a.a.O., 85, hat ihren Kerngedanken so pointiert: „Der an seiner sinnlosen Existenz verzweifelte Mensch wird durch die Kunst an der Selbstaufgabe gehindert." Vgl. Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, a.a.O., 130.
60 Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1999, S. 415. Er fügt hinzu (ebd., 429): „Aber auch schon in diesem Glücksjahre liegt über aller Exaltation freudigen, ja festlichen Erlebens ein dämpfender Schleier aus Melancholie." Vgl. Völker, Ludwig, *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn*, München, 1978, besonders die Ausführungen zu Nietzsche, ebd., S. 65-84.
61 Vgl. dazu Kruse, Bernhard-Arnold, *Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Frankfurt a. M. u. a., 1987, S. 230-243, sowie Smitmans-Vajda, Barbara, *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*, Würzburg ,1999, S. 10-19.

werden. Wie der Titel anzeigt, richtet sich das Gedicht an die Melancholie. Damit steht es in der langen Tradition der Melancholielyrik, die bis auf John Miltons Odenpaar „L'Allegro" und „Il Penseroso" zurückgeht und in Deutschland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert kontinuierlich belegt ist.[62] Nietzsches Melancholiegedicht schließt über einen Umweg an Miltons Ensemble an, indem es thematisch und strukturell auf die zweite Szene des Ersten Aktes von Wagners Oper Tannhäuser zurückgreift.[63] Die Konstellation des Miltonschen Odenpaars, in dem eine männliche Figur zuerst der weiblichen Figur der Freude („L'Allegro") und dann der Personifikation der Melancholie begegnet („Il Penseroso"), wiederholt sich in der Folge der ‚freudigen' Konstellation Tannhäuser/Venus (Wagner) und der ‚schwermütigen' Konstellation Lyrisches Ich/Melancholie (Nietzsche). Nietzsche schließt auch formal an die Tannhäuser-Szene an. Er übernimmt die Form des Preislieds, speziell die aus acht Versen bestehende fünfhebige und kreuzgereimte erste Halbstrophe. Aus dem alle drei Strophen des Preislieds abschließenden Vers („O Königin, Göttin! Lass mich ziehn!") greift er für seinen eigenen Abschlussvers drei Worte („Göttin laß mich"), das abschließende Rufzeichen und die rhythmische Unregelmäßigkeit auf. Während allerdings bei Milton das lyrische Ich den weiblichen Figuren der Freude und der Melancholie Audienz gewährt und sie bei sich aufnimmt, versucht sich bei Wagner und Nietzsche eine männliche Figur von den weiblichen Figuren der Venus und der Melancholie zu lösen und im Abschied von ihnen ihre Autonomie zu gewinnen.

Nietzsches „An die Melancholie" hebt überdies nicht mit dem genretypischen Anruf der Melancholie als Muse an, sondern mit einer Bitte. Mit ihr entschuldigt sich das lyrische Ich für den antimelancholischen Akt des Preisens und akzeptiert damit die Macht und Überlegenheit der Melancholie. Seine ‚Schuld' besteht darin, dass es seine starre melancholische Haltung aufgegeben hat und von der philosophischen Kontemplation, die allein der Melancholie angemessen wäre, zur poetischen Produktion übergegangen ist. Mit diesem Übergang hat es den Einzugsbereich der Melancholie, der weitgehend mit demjenigen der Wahrheitserkenntnis (unter Einschluss von Philosophie und Philologie) zusammenfällt, verlassen. Das lyrische Ich entschuldigt sich damit, dass es seine neue, eigenmächtig beanspruchte Rede- und Schreibfreiheit ausschließlich zur Monumentalisierung der soeben verlassenen Melancholie nutzt. Das erste Produkt der neuen Schriftlust ist ein Loblied, ein epideiktischer Text, in dem ein entlaufener Wissenschaftler auf der Grenze des Einzugsbereichs seiner ehemaligen Herrin auf diese Herrin zurückblickt und den Zorn, den sein Abschied in ihr erregen wird, prophylaktisch zu

62 Vgl. die Dokumentation von Völker, Ludwig (Hg.), *„Komm, heilige Melancholie". Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1983.
63 Wagner, Richard, „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg", in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 5.1, Mainz, 1980, hier S. 100-152. Für diesen Hinweis danke ich Markus Häfner.

besänftigen versucht. Auch das ist in Wagners *Tannhäuser* vorgebildet. Bereits die erste Strophe etabliert damit die das gesamte Gedicht strukturierende temporale Dichotomie von Gegenwart und Vergangenheit, die mit derjenigen von Nähe und Distanz konvergiert.[64] Die erste Strophe wendet sich nach der Situierung des Sprechers in der antimelancholischen Gegenwart seines Schriftvollzugs der durch Unbeweglichkeit, Einsamkeit sowie die Gesten (aufgestützter Kopf) und Attribute (Baumstumpf, Aas, toter Pfahl) der Melancholie gekennzeichneten und insofern selbst melancholischen Vergangenheit zu.

Die Strophen zwei und drei führen vor, in welcher Weise das lyrische Ich bis in die jüngste Vergangenheit hinein als schweigender und bewegungsloser Philosoph im inneren Seelenleben nach adäquater Erkenntnis gesucht hat. Eben damit hat es sich der Melancholie und ihrer unmenschlichen, aber strikt der Wahrheit verpflichteten Rede unterstellt:

> „Du sprachst zu mir, unfähig Menschentrugs,/ Wahrhaftig, doch mit schrecklich strengen Mienen." (65)

In den unmenschlichen (Dolche redenden) Artikulationen der Melancholie kehrt, unschwer erkennbar, die schreckliche Stimme der grauenerregenden Gestalt wieder, die am Eingang der Tragödienschrift steht.

Mit der vierten Strophe wechselt das Gedicht wieder ins Präsens zurück. Damit gelingt es dem Text, die Wahrheiten der Melancholie so zu arrangieren, als seien sie dem lyrischen Ich weiterhin gegenwärtig und nah, bzw. als würde es sie erneut vernehmen. Kern dieser Wahrheiten ist die Einsicht in die hemmungslose Mordlust und das universelle sexuelle Begehren, die sich in sämtlichen Erscheinungen nachweisen lassen. Das ist die aus Schopenhauers Willensmetaphysik übernommene und von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* auf den Namen des Dionysischen getaufte Wahrheit der Melancholie.

In der fünften Strophe wird der Melancholie und dem Leser des Gedichts vorgeführt, dass sich das lyrische Ich dadurch von der schaurigen Wahrheit der Melancholie distanziert, dass es sich mit ihren Trägern und Repräsentanten identifiziert.[66] Der entscheidende Vers, mit dem das lyrische Ich die Position des contemplator caeli[67] aufgibt, leitet die fünfte Strophe ein und lautet: „Dies Alles bin ich – schaudernd fühl' ich's nach –".[68] Indem das lyrische Ich auch in sich selbst die Mordlust und die Gewalt des Eros erkennt und akzeptiert, entfernt es sich aus dem Einzugsbereich der Melancholie. Würde es in ihrem Einzugsbereich verbleiben, dann müsste es sämtliche persönlichen Bedürfnisse in sich abtöten und sich bis zur Selbstaufgabe der Wahrheitserkenntnis ausliefern. Das aber käme dem Selbstmord gleich. Von dieser Gefahr wendet sich das lyrische Ich definitiv ab, wenn es am Ende der fünften Strophe mit dreifacher Wortwiederholung und vierfacher Alliteration einbekennt, „[n]ach Leben, Leben, Leben" zu lechzen. Damit bestätigt es zwar sozusagen am eigenen Leib die schaurige Wahrheit der Melancholie, entzieht sich aber zugleich auch ihrer Herrschaft, die nur durch die radikale Stillstellung aller Lebensimpulse zugunsten des uneigennützigen Wahrheitsdienstes aufrechtzuerhalten und abzusichern wäre.

[64] Ähnlich Smitmans-Vajda, *Melancholie, Eros, Muße*, a.a.O., 16.
[65] Nietzsche, Friedrich, „An die Melancholie"; KSA 7, 389 f., hier 390.
[66] Ähnlich Kruse, *Apollinisch – Dionysisch*, a.a.O., 238 f.
[67] Vgl. Blumenberg, Hans, „Contemplator Caeli", in: *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag*, hg. v. Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintraub und Hans-Jürgen zum Winkel, München, 1966, S. 113-124.
[68] Nietzsche, „An die Melancholie"; KSA 7, 390.

Die sechste und letzte Strophe greift erneut das Eingangsszenario auf, indem die nunmehr als „böse Göttin" apostrophierte Melancholie ein zweites Mal um Verzeihung für das inzwischen mit ironischen Nebentönen versehene Loblied gebeten wird. Jetzt spielt auch die lyrische Form des Gebildes – und mit ihr die Poesie als Konkurrentin der Philosophie – eine Rolle. Das lyrische Ich tritt nunmehr selbstbewusst als Dichter auf, der sich seiner Kunstmittel bewusst ist und im Dienst des Lebens steht:

> „Verarge mir es, böse Gottheit, nicht,/ Daß ich mit Reimen zierlich dich umflechte."[69]

Zugleich fühlt sich dieser Dichter aber weiterhin an die Melancholie gebunden, zumal sie ihn mit ihrer rechten Hand berührt hat und ihn „Lied auf Lied" zum Text ihrer furchtbaren Wahrheit stammeln lässt.[70] Auch das ist eine Parodie Wagners, insofern dessen Tannhäuser (in einer deutlich christlich getönten Wendung) einbekennt, gerade und nur in der radikalen Trennung von der Liebesgöttin die höchste (nämlich: idealisierte) Form der in ihr verkörperten Liebe finden zu können. In den Schlussversen fleht in Nietzsches Gedicht das lyrische Ich, das mit dem Übergang vom passiven Vernehmen der schrecklichen Wahrheit der Melancholie zur aktiven Identifikation und poetischen Darstellung dieser Wahrheit auch den Übergang vom Philosophen zum Dichter vollzogen hat, die Göttin Melancholie an, es aus ihren Diensten zu entlassen, um endlich literarisch aktiv und beweglich werden zu dürfen:

> „Die Tinte fleußt, die spitze Feder sprüht –/ Nun Göttin, Göttin laß mich – laß mich schalten!"[71]

Dabei könnte man es bewenden lassen. Es gibt jedoch in diesen Schlussversen vier kleine Hinweise, die zusammengenommen signalisieren, dass der Dichter, der sich von der Melancholie befreit, in Wahrheit nur ein Dilettant ist, der bis in seine poetischen Exaltationen hinein physiologisch von der Melancholie abhängig bleibt. Der erste Hinweis ist die altertümliche und als poetisch markierte Verbform ‚fleußt', statt derer sich ohne weiteres auch ‚fließt' hätte

[69] Ebd.
[70] Ebd. Nach Völker, *Muse Melancholie*, a.a.O., 67, erweckt die entsprechende Formulierung „den Eindruck, als stünde das Ich unter einem inneren Zwang."
[71] Nietzsche, „An die Melancholie"; KSA 7, 390.

einsetzen lassen. Damit wird das lyrische Ich als ambitionierter, aber steifer und ein Stück weit auch unbegabter Poet gekennzeichnet.[72] Verstärkt wird dieser Eindruck, wenn im gleichen Vers der unreine Reim ‚Lied/sprüht' hinzugezogen wird. Er ist der einzige unreine Reim im gesamten Gedicht, so dass der Schluss nahe liegt, dass es sich um einen gezielt eingefügten Hinweis, sozusagen einen bewussten Fehler handelt. In jedem Fall wird damit der Eindruck des Dilettantischen weiter unterstrichen. Das gilt auch für die semantische Dimension des zweitletzten Verses, insofern die Wendung „die spitze Feder sprüht" eher auf einen dilettantischen Tintenkleckser als auf einen elegant formulierenden Poeten hindeutet. Entscheidend ist schließlich der Schlussvers, der in parodistischer Anlehnung an das Loblied Tannhäusers auf Venus sowohl das Wort ‚Göttin' als auch das Syntagma ‚laß mich' wiederholt und die erste Wiederholung mit einem Komma, die zweite aber mit einem Gedankenstrich unterbricht, der die rhythmische Fügung des Verses (ähnlich wie Wagners „O Königin, Göttin!") irritiert und semantisch zwischen ‚etw. (hinter sich) lassen' und ‚jmdn. (etwas tun) lassen' unterscheidet. Sowohl die Wiederholung als auch die rhythmische Unregelmäßigkeit reproduzieren ein ungeschicktes Stammeln, das seit der Antike als Eigenart des Melancholikers gilt und in Nietzsches Gedicht in den der Schlusswendung vorausgehenden Versen auch direkt angesprochen wird: Die Berührung durch die Melancholie bringt dort das lyrische Ich zum Zittern und seine lyrische Produktion ist ein einziges Gestammel, ein ungeregeltes Aufzucken „in rhythmischem Gestalten". Damit ist der Dichter des Loblieds auf die Melancholie selbst als Melancholiker markiert, er bleibt auch als Poet der düsteren Wahrheit und den physiologischen Wirkungen der Melancholie verpflichtet.[73] Die Lösung des Poeten von der Melancholie wird also stilistisch als Illusion markiert, es gibt kein Zurück von der Wahrheit der Melancholie. Eben das zu erkennen und dann auch stilistisch zu realisieren ist jedoch ein Akt der Vernunft und damit ist der poetische Hinweis auf die Unausweichlichkeit der Melancholie und den Illusionscharakter ihrer Überwindungsversuche eine genuin philosophische Leistung. Sie wird durch den Autor Nietzsche angezeigt und realisiert, der sich damit als philosophischer Stilist vom dilettantischen Dichter-Ich seines Gedichtes distanziert.

Für Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass dieses Projekt den gesamten Fundus der philosophischen Wahrheiten, einschließlich der von den Einzelwissenschaften generierten

[72] Völker, *Muse Melancholie*, a.a.O., 66, weist auf die altertümliche Form „Melancholei" in der dritten Strophe hin, die er – im Verbund mit weiteren Hinweisen – als Rückbezug auf die Melancholielyrik der Empfindsamkeit deutet. Das lässt sich unschwer in die parodistische Deutung des Gedichtes integrieren.

[73] Nach Völker, *Muse Melancholie*, a.a.O., 67, erscheint das lyrische Ich einer mächtigen Instanz „mehr oder weniger widerstandslos ausgeliefert", als welche Völker nicht die Melancholie sondern das Leben ausmacht (ebd., 68). Für Nietzsche ist Leben aber grundsätzlich melancholisch (= tragisch).

Erkenntnisse, und natürlich auch die vernichtende Wahrheit über den Menschen und seine Stellung in der Welt, aufnimmt und bis zu dem Punkt zuspitzt, an dem diese Wahrheit den einzelnen Menschen existentiell bedroht und eine physiologische Abwehrreaktion in ihm auslöst. Ein solcher Abwehrreflex ist auch die Dichtkunst. Er ist mit der Illusion verbunden, dass die Rhythmisierung der melancholischen Wahrheit, ihre Überführung in produktive Bewegungen[74], ihre verheerenden Konsequenzen abmildern kann. Philosoph bleibt der Begriffsdichter insofern, als er seine virtuosen Ausarbeitungen nicht als unverbindliche Spielereien erscheinen lässt, sondern den Eingeweihten ihren Spiel- und Illusionscharakter signalisiert. Nietzsches Dichtkunst mit Begriffen bezieht ihre Geltungsansprüche aus der Wahrheit der Melancholie, die sie mit stilistischen Mitteln zugleich enthüllt und verbirgt.

III.

Es hat sich gezeigt, dass Schlegels Projekt einer Transzendentalpoesie ebenso wie Nietzsches Projekt einer Dichtkunst mit Begriffen auf der ihrerseits unbegrifflichen, allenfalls metaphorisch fassbaren Melancholie beruht. Sie ist als diskursiv vorgeprägtes Real- und kulturelles Hintergrundphänomen das strategisch eingesetzte Stigma, das beide, Schlegel und Nietzsche, zur Inszenierung einer sozialen Isolation nutzen und mit dessen Hilfe sie im radikalen Rückgang auf den dunklen Grund der ‚Individualität' jeweils ‚eigene' Sinnbildungspotenzen mobilisieren. Sie äußern sich teils in der Wahl von Projektionsfiguren, zu denen für Schlegel vor allem Hamlet gehört, teils in der Suche nach einer Versprachlichung des Grauens, stimmen aber in einem ausgeprägten Werkbegehren überein. Sowohl Schlegels „Studiums"-Aufsatz als auch Nietzsches Geburt der Tragödie enthalten Hinweise darauf, dass zur Poetologie dieser Erstlingstexte die Überwindung der Melancholie durch ein markantes, den Autor profilierendes Werk gehört. Nietzsche zeigt überdies in seiner Wagner-Parodie „An die Melancholie" mit stilistischen Mitteln an, dass die rhythmische Bewegung der Dichtung nur ein physiologisch motivierter Reflex angesichts von Sinnverlusten, ein bloßes Zucken darstellt, das mit der Illusion einer Überwindung der Melancholie einhergeht. Dieses Programm wertet den Philosophen auf, verlangt ihm aber auch ein Höchstmaß an stilistischen Fertigkeiten ab. Durch die Ausbildung und virtuose Anwendung seiner Kunstmittel kann er die Grenzen des Herrschaftsgebiets, in dem die

[74] Smitmans-Vajda, *Melancholie, Eros, Muße*, a.a.O., 16, spricht treffend von einer „Selbstmobilisierung" und erkennt auch hinsichtlich des Sprechers das „Eingeständnis seiner schreckerregenden Angebundenheit" an die Melancholie (ebd., 17), beachtet dabei aber zu wenig die Fiktionalität des lyrischen Ich und die Ironiesignale insbesondere der Schlussstrophe.

schreckliche Göttin der Melancholie regiert, allenfalls ein wenig hinausschieben und erweitern. Weder die Transzendentalpoesie noch die Dichtkunst mit Begriffen entkommt aber letztlich der Wahrheit der Melancholie. Das macht beide Projekte anhaltend attraktiv.

Bärbel Frischmann

Ironistische Philosophie bei Schlegel und Nietzsche

Die Bezeichnung „ironistische Philosophie" bedarf zunächst einer Erläuterung und Abgrenzung gegenüber dem Begriff einer „ironischen Philosophie" und gegenüber einer „Philosophie der Ironie".

1. Unter einer „ironischen Philosophie" verstehe ich eine Philosophie, die auf einer ironischen Grundhaltung oder ironischen Weltauffassung beruht und auch das Projekt „Philosophie" ironisiert. Hier ist eher der Habitus der Philosophin/des Philosophen gemeint.

2. Als „ironistische Philosophie" soll eine Metatheorie bezeichnet werden, die sich mit dem Selbstverständnis von Philosophie auseinandersetzt und dabei vor allem diejenigen Aspekte in Frage stellt, die mit „letzten" Wahrheits- und Geltungsansprüchen, Wissensvoraussetzungen oder Methodenfestschreibungen verbunden sind. Eine ironistische Philosophie ist eine Weise der Distanzierung, der kritischen Reflexion, die Aussagen, Geltungsansprüche, Interpretationen, Darstellungsweisen, Methoden mit der Option konfrontiert, dass sie auch anders sein könnten, dass der Umgang mit kulturellen Gebilden historisch relativ und perspektivisch ist. Methodologisch gesehen finden deshalb in einer ironistischen Philosophie solche Interpretamente Anwendung wie „Offenheit", „Schweben", „Zwischen", „Paradox", „Parekbase", „Metapher", „Allegorie", „Ambiguität", „Absurdes", „Kontingenz", „différance".

3. Eine „Philosophie der Ironie" hat Ironie zu ihrem Gegenstand und befasst sich mit der Frage, was Ironie im Bereich der Sprache, der Künste, der Kultur überhaupt ist, wie sie funktioniert und warum sie eingesetzt wird.

Dieser sehr allgemeine Verwendungskontext von „Ironie" erfordert es, über den klassischen, vor allem rhetorisch geprägten Ironiebegriff hinauszugehen. Im Folgenden werde ich von „Ironie" in einem sehr weiten Verständnis sprechen und darunter eine Form des Umgangs mit sinnhaften Gebilden verstehen, das heißt mit kulturellen Hervorbringungen, die semantische Bedeutungen tragen. Dies trifft auf alle Kulturbereiche zu, in denen sich symbolische Formungen finden, die von Menschen gestaltet und interpretierend erschlossen und angeeignet werden. Diese Gestaltungs- und Deutungsprozesse sind prinzipiell offen für Ironie. Ironie kann somit verschiedene Anwendungsbereiche haben: die Sprache insgesamt, die Philosophie, die Literatur oder die verschiedenen Künste.

Damit ist natürlich nur vage ein Konzept von „Ironie" angedeutet, das ich nun spezifizieren möchte in der Anwendung auf die Philosophie, und zwar am Beispiel Friedrich Schlegels und Friedrich Nietzsches, die ich als Vertreter einer ironistischen Philosophie verstehe. Ich verwende dabei die Charakterisierung als ironistische Philosophie gemäß der anfangs gegebenen Bestimmung als metatheoretische und methodologische Kennzeichnung eines be-

stimmten Typs von Philosophie. Dabei sind insbesondere bei Schlegel durchaus auch Ausführungen im Sinne einer „Philosophie der Ironie" zu finden.

1. Friedrich Schlegel

Seit 1796/7 beschäftigt sich Friedrich Schlegel intensiv mit dem Thema „Ironie" und zwar nicht unter dem Aspekt einer Analyse der rhetorischen Funktionsweise von Ironie, wie wir sie im Alltag verwenden, sondern mit dezidiert philosophischem Anspruch. So ordnet er „Ironie" auch eindeutig der Philosophie zu:

> „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie". (KFSA I, 2, 152, 42)

> „Alle nur ernsthafte Philosophie ohne Ironie ist halb." (KFSA II, 18, 112, 999)

Diese Zuordnung hat dabei eine doppelte Intention: Zum einen zeigt Schlegel damit an, dass das Phänomen der Ironie nur angemessen im Rahmen der Philosophie zu behandeln ist (Ironie als Gegenstand der Philosophie). Zum anderen wird Ironie als eine spezifische philosophische Methode konzipiert und mit metatheoretischen Überlegungen verbunden, so dass „Ironie" als ein typologisierendes Merkmal von Philosophie fungieren kann.

Im Folgenden sollen einige zentrale Elemente des Schlegelschen Konzepts einer „ironistischen Philosophie" aufgewiesen werden, die von ihm jedoch eher grob angedeutet, denn durchgearbeitet sind. Dabei ist jedoch wichtig zu konstatieren, dass der Ironiebegriff Schlegels an allen wichtigen Schaltstellen seines Denkens vorkommt, in denen methodologische, erkenntnistheoretische oder auch stilistische Fragen behandelt werden, deren Reichweite nicht nur die Philosophie im engeren Sinne betreffen, sondern auch weitere Anwendungsbereiche wie die Ästhetik, Literaturtheorie und Sprachtheorie.

Wichtige Quellen für die spezifische Denkweise, die in Schlegels Ironiebegriff einfließen, sind vor allem der durch Platons Dialoge sprechende Sokrates und die Philosophie Fichtes. Sokrates ist interessant aufgrund seines dialogischen Philosophierens, das vermeintliches Wissen immer wieder in Frage stellt. So verwendet Schlegel oft die Bezeichnung „sokratisch" sinngemäß identisch mit „dialektisch" und „ironisch". Doch das Ironiekonzept Schlegels ist undenkbar ohne Fichtes Konzept der *Wissenschaftslehre*, d.h. das Verständnis von Philosophie als Reflexion der Reflexion., wobei die Reflexionsreihe erster Stufe (die natürliche Reflexion unseres Alltagsdenkens) sich auf die Fakten selbst bezieht, während die Reflexionsreihe zweiter Stufe die philosophische Reflexion auf die Tätigkeit der Reflexion erster Stufe darstellt. Philosophische Ironie bei Schlegel erfordert das Einnehmen dieser zweiten Reflexionsstufe. Sie eröffnet, ausgehend von einer metareflexiven Perspektive auf

die Philosophie, eine bestimmte Vorstellung von Methode, deren Anwendung dann eine „ironistische Philosophie" konstituiert. Um Aspekte einer solchen ironistischen Philosophie zu beschreiben, greift Schlegel immer wieder auf Fichtes *Wissenschaftslehre* zurück. Zu solchen Aspekten gehören: das Schweben der Einbildungskraft, die Auffassung von der Wechselrelation philosophischer Grundbegriffe, die Annahme einer dem Ich immanenten Sehnsucht nach Überschreiten des Bestehenden und ein Menschenbild, das von der Selbstformung des Menschen durch eigene Tätigkeit ausgeht. Schlegel nimmt diese Anregungen auf und löst sie von dem strengen Systemanspruch, den Fichte verfolgt hat.

Weitere Elemente des Ironiedenkens bezieht Schlegel aus der neuzeitlichen und zeitgenössischen Literatur, von Autoren wie Cervantes, Shakespeare, Goethe, Herder und Lessing. Prägend war aber auch die vor allem die jüngeren Generation erfassende gesellschaftlich-politische Euphorie in Verbindung mit der Französischen Revolution und der Hoffnung auf ein neues Zeitalter, für das die Weichen erst noch zu stellen sind. Diese Aufbruchstimmung lebte von der neuen Idee, dass alles, was der Mensch hervorbringt, immer wieder veränderbar ist. Für Schlegel kommt dies dann im Ironiebegriff zum Austrag:

> „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos." (KFSA I, 2, 263, 69)

> „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann." (Ebd., 263, 71)

Die Welt, die Gesellschaft, die Kultur werden als unendlich wandelbar verstanden, denn es gibt keine Begrenzung dessen, was der menschliche Geist zu ersinnen vermag. Dabei bleibt der Mensch aber doch auch gebunden an seine eigene Endlichkeit. Ironie ist für Schlegel die Bewegung des Geistes zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, zwischen Skepsis und Enthusiasmus. In dieser Bewegung werden zum einen alle endlichen Fixierungen immer wieder aufgelöst und ins Unendliche vermöglicht, wird andererseits das transzendierende Ausschweifen des Geistes auch wieder zurückgebunden an die endlichen Lebensbedingungen, dadurch aber wieder ein unaufhörliches Streben nach dem Unendlichen erzeugt.

> „Nie wird der Geist [...] bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht: denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedi/gungen selbst sich ewig von neuem erzeugt." (KFSA I, 2, 284 f.)

Philosophische Ironie ist ein Denken des Offenhaltens und der Bewegung. Dies soll methodisch vor allem bewerkstelligt werden durch die wechselweise Vermittlung von Gegensatzpolen.

> „Alles was etwas werth ist, muß zugleich dieß sein und das Entgegengesetzte". (KFSA II, 18, 82, 633)

Schlegel spricht in diesem Zusammenhang auch von „antithetischer Synthesis“, Kombination, oder dem unauflöslichen „Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“ (KFSA I, 2, 160, 108).

Ironie ist die Fähigkeit, Gegensätzliches zu vermitteln und zwar so, dass diese Vermittlungsarbeit zu keinem abschließenden Endpunkt führt, sondern immer wieder neu ansetzt und vom Erreichten immer wieder abgestoßen wird. Aus der Verbindung von Gegensätzlichem entsteht eine Dynamik, ein ständiger Wechsel der Verstehensmöglichkeit. (KFSA I, 2, 184, 121)

Dies bedeutet für alles Erkennen, dass es kein Endresultat geben kann. Jeder Versuch, einen solchen Endpunkt zu erreichen, wird skeptisch zurückgewiesen. Deshalb ist Ironie „die höchste, reinste σκεψις“ (KFSA II, 18, 406, 1023). Ironie bedeutet, dass wir die einmal eingenommene Perspektive immer wieder aufbrechen und ändern. „Wahrheit“ ist dann lediglich darin zu sehen, dass verschiedene Aspekte miteinander vermittelt werden. Wahrheit ist nicht das Resultat eines Erkenntnisprozesses, sondern besteht im Prozess der Vermittlung selbst:

> „die Wahrheit kann nur producirt werden – (das Denken ist produktiv,) liegt in der Mitte in der Indifferenz. – *Alle Wahrheit ist relativ*“. (KFSA II, 18, 417, 1149)

Aller Wahrheitsanspruch wird damit ironisiert. Schlegel weist die rationalistische Vorstellung ab, Wahrheit habe etwas mit logisch folgerichtigem, auf Widerspruchsfreiheit orientiertem Denken zu tun. Aus dieser Intention heraus integriert er auch das Paradoxe in die Philosophie:

> „Die *Paradoxie* ist für die Ironie die conditio sine qua non, die Seele, Quell[e] und Princip“. (KFSA II, 16, 174, 1078)

> „Die Antinomieen hätten Kanten nicht bewegen sollen, das Unendliche aufzugeben, sondern den *Satz d[es] Widerspruchs*.“ (KFSA II, 18, 410, 1080)

Damit sind Philosophie oder Wissenschaft auch niemals in ein theoretisches System zu bringen, bei dem aus einem obersten Grundsatz alle abgeleiteten Begriffe deduziert werden können. Mit seinem Ironiekonzept verabschiedet Schlegel derartige Letztbegründungsansprüche. Dennoch soll aber auf systematische Arbeit, auf die heuristische Grundidee eines tragenden Zusammenhangs nicht verzichtet werden. Vielmehr meint Schlegel, dass alle wahrhafte Systematik nur als ironische möglich sein könne, nämlich als Systematik auch wieder relativiert und gebrochen. Dies hat er in die paradoxe Formulierung gebracht:

> „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden“. (KFSA I, 2, 173, 53)

Weder können systematische Fragestellungen aufgegeben, noch kann ein System je erreicht werden. Dieses für die Ironie typische Schweben zwischen

Systemanspruch und Systemverzicht führt auf alternative Überlegungen, vor allem zur Orientierung auf die Form des Fragments: „Auch das größte System ist doch nur Fragment.“ (KFSA II, 16, 163, 930)

Jedes Fragment ist seinerseits so etwas wie ein System im Kleinen, indem es einen bestimmten Zusammenhang oder eine bestimmte Idee formuliert. Zudem können Fragmente untereinander verbunden und aufeinander bezogen werden und konstituieren so ein „συστ[System] von Fr[agmenten]“ (KFSA II, 18, 98, 832). Fragmente sind dann zu sehen wie die Elemente eines Systems, die immer wieder neu gruppiert, ergänzt und umgeschrieben werden können. Damit bieten sich Fragmente für Schlegel als eine geeignete Darstellungsform in der Philosophie an. Später wird auch Nietzsche diese Form der Fragmente und Aphorismen einsetzen.

Wenn also mit Schlegel all unser Wissen je nur relativ ist, so kann dessen Darstellung auch nur relativ sein. Diese Auffassung hat gravierende Auswirkungen auf das Verständnis von Sprache. Mit diesem Ironiekonzept ist eine nominalistische Sprachauffassung verbunden. Unsere Begriffe, all unsere sprachlichen Mittel sind für Schlegel nicht Abbildung der Realität, sondern bewegliche Instrumente, mit denen wir unsere Kommunikation möglich machen. Sprachliche Zeichen, Symbole, Allegorien sind willkürliche Erfindungen, deren Bedeutungsgehalt im Rahmen kreativer kommunikativer Akte zugewiesen wird: „die Sprache selbst ist ein Erzeugniß d.[es] Witzes“ (KFSA II, 18, 267, 870).

Jede konkrete Symbolisation kann so zum Träger verschiedener Bedeutungsdimensionen werden. Und das Geflecht der semantischen Bedeutungen ist das, was ein Weltbild konstituiert. So spricht Schlegel davon, dass „nur die Bedeutung Dasein und Realität hat“, dass die Bedeutung und Nachbildung an die Stelle der Realität tritt, das Ganze nicht nur repräsentiert, sondern „ist“ (KFSA I, 2, 414). Er bereitet damit die sprachphilosophischen Entwicklungen der Folgezeit mit vor, die mit einem Repräsentationsmodell von Sprache brechen. Mit der Betonung der Eigenständigkeit der Sprache gegenüber den Dingen, auf die sie sich bezieht, wird jedes sprachliche Gebilde zu einem möglichen semantischen Bedeutungskomplex, der vielfältigster Deutung offen steht: „Das kleinste φλμ[Philologem] ist encyklop.[aedischer] Art“. (KFSA II, 16, 65, 60)

Mit der Bindung von Sprache an die Unabschließbarkeit der geistigen Tätigkeit des Subjekts ist das Herangehen an Sprache, an Symbolisationen jeder Art, immer hermeneutisch, das heißt ein relativer, individueller, historischer Versuch, auszulegen und einen Sinn zu erschließen. Der Sinnhorizont bleibt dabei prinzipiell offen.

Hermeneutik wird von Schlegel konzipiert als ein zyklisches Verfahren, das in immer wieder neu ansetzenden Interpretationen geistige Gebilde erschließt. Dabei verlangt ein ironistisches Sprachverständnis das Schweben zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit, das eine inhaltliche Spannung erzeugt, die sich nicht auflösen lässt, weil sie dem Geistigen und Sprachlichen

VERSIDADE FEDERAL
Biblioteca
Comunitária

eigen ist. Es kommt nicht darauf an, das Unverständliche zu tilgen und immer mehr verständlich zu machen, sondern darauf, die Unverständlichkeit als Teil der Verständlichkeit anzuerkennen. Unverständlichkeit ist kein auszumerzender Makel von Textlichkeit, sondern eine produktive Störung, weil sie den Verstehensprozess weitertreibt. Diese Unverständlichkeit betrifft verschiedene Bereiche. Sie äußert sich:

in der Unverständlichkeit älterer Texte aufgrund der prinzipiellen Historizität von Interpretation: „Alle class.[ischen] Schriften werden nie ganz verstanden, müssen daher ewig wieder kritisirt und interpretirt werden" (KFSA II, 16, 141, 671),

in der Unverständlichkeit fremder Sprachen und dem Übersetzungsproblem: „Eine Uebersetzung ist ein Kunstwerk des Witzes" (KFSA II, 18, 288, 1099),

in der Anerkennung von Unverständlichkeit als konstitutiver Bestimmung für jeden Verstehensprozess überhaupt. Verstehen und Interpretieren sind ein prinzipiell unabschließbarer und nie endgültig sich in einem Resultat beruhigenden Prozess. Dabei unterscheidet Schlegel zwischen einem negativen, störenden und einem positiven, produktiven Nichtverstehen (KFSA II, 18, 129, 89).

In einem Fragment wählt Schlegel die Charakterisierung „*Progreßive Unverständlichkeit*" (KFSA II, 19, 216, 120), was so viel heißen könnte wie eine Unverständlichkeit, die den Verstehensprozess weitertreibt. Hierzu ist Ironie erforderlich, um diese Dynamik in Gang zu halten. Sie ist ein immer wieder ansetzendes Überschreiten und Infragestellen des Erreichten, Gewussten, Gewollten, das Offenhalten von Deutungen: „Die Ironie ist eine permanente Parekbase." (KFSA II, 18, 85, 668)

Für Schlegel ist dementsprechend alles Wissen „nur eine Tendenz" (KFSA II, 18, 409, 1065), kein endgültiges, verbindliches Wissen, sondern ein sich selbst in ständiger Veränderung und Bewegung befindender Prozess.

Ironistisches Sprachverständnis heißt aber auch, dass es keinen festen kulturellen Platz mehr für bestimmte Diskurse gibt, da die Perspektiven auf diese Diskurse und in ihnen multipel aufgespannt werden können. Schlegels ironisch untersetzte Philosophie bricht mit der Auffassung eines Metadiskurses, der alle andere Diskursarten beherrscht oder zumindest überschaubar macht.

Schlegel versteht sich mit diesem Ironiekonzept voll und ganz als ein Denker der Moderne. Sein Modernitätsbewusstsein ist begleitet von der Einsicht, dass es für das nun geforderte und sich entwickelnde Weltbild keinen festen Boden mehr gibt. Für Schlegel bedeutet dies: „Das Wesen der Modernen besteht in d[er] *Schöpfung aus Nichts*." (KFSA II, 18, 315, 1471)

„Schöpfung aus Nichts" soll heißen, dass die Moderne eine eigenständige Sicherung ihrer Grundlagen zu leisten hat, die aus der eigenen Zeit, den eigenen kulturellen Bedingungen zu gewinnen ist, nicht aus einer Bezugnahme auf tradierte Ideale, vorgegebene Autoritäten oder metaphysische Entitäten. Die Moderne muss sich die Regeln ihres politischen Gemeinwesens, die Kriterien

für die Beurteilung von Kunst, Wissenschaft, Philosophie und die normativen Maßstäbe neu erfinden und zwar ohne Hoffnung darauf, dass diese Neusetzung der eigenen Lebens- und Denkgrundlagen eine endgültige Stabilität erreichen werden. An die Stelle der verbürgten klassischen Orientierungsmodelle tritt nun stärker eine Weltsicht, die davon ausgeht, dass das Orientierungswissen pluraler, perspektivischer, experimenteller und schneller veränderbar sein wird als das der vergangenen Jahrhunderte.

Dieser Epochenumbruch bildet den Hintergrund für Schlegels ironistische Philosophie. Sein Bild von Modernität ist dabei auch verbunden mit Vorstellungen davon, welche Fähigkeiten den Menschen abverlangt werden, um sich in dieser modernen Welt orientieren zu können. Schlegel gibt Hinweise auf ein Menschenbild, das parallel zum Ironismus der Philosophie auch Merkmale des Ironischen trägt.

So wären wünschenswerte Eigenschaften und Fähigkeiten des modernen Menschen Flexibilität, Offenheit, die Fähigkeit, verschiedene Sichtweisen miteinander in Einklang zu bringen, Dinge von verschiedenen Gesichtspunkten aus sehen und bewerten zu können, aber auch Inhalte immer wieder in Frage zu stellen, Neues auszuprobieren, ohne hierfür einen unbezweifelbaren Maßstab oder für alle verbindliche Kriterien zu besitzen. Hierzu gehört aber auch, dass der Mensch selbst nicht als ein konstantes Wesen angesehen wird, sondern sich durch seine eigene Tätigkeit in seiner jeweiligen Personalität selbst erst konstituiert. Schlegel verbindet mit Ironie die Bereitschaft, sich immer wieder über sich selbst hinwegzusetzen, und erachtet dies als „unbedingt notwendig" (KFSA I, 2, 160, 108). Wie eng Menschenbild und Ironie zusammengeführt werden, zeigt sich daran, dass Schlegel Ironie nahezu synonym mit Bildung verwendet. Bildung wird verstanden als der spannungsvolle Prozess der Selbstkonstitution und Selbstformung des Menschen, die nie eine volle Realisierung der Möglichkeiten erreicht: „Jeder Mensch ist nur ein Stück von sich selbst." (KFSA II, 18, 115, 1043)

Bildung ist ein ständiges Werden, Ironie ihr Movens. Dieser Bildungsprozess ist so nichts anderes als „eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revoluzionen" (KFSA II, 18, 83, 637), ein permanenter „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" (KFSA I, 2, 172, 51). Dabei betont Schlegel, dass eine ironisch gebildete Persönlichkeit auch gekennzeichnet ist durch die Fähigkeit, die eigene Identität frei zu wählen. Bildungsideal ist die durch ironische Selbstparodie und Selbstdistanz zu erreichende Vielfältigkeit der Persönlichkeit, die „ein ganzes System von Personen in sich enthält" (KFSA I, 2, 185, 121).

Die Fähigkeit zur souveränen Anwendung von Ironie ist wichtiges Merkmal einer gebildeten Persönlichkeit, wie sie die Moderne braucht. Deshalb meint Schlegel nicht nur: „Ironie ist Pflicht" (KFSA II, 16, 124, 483), sondern Ironie ist auch „das höchste Gut und d[er] Mittelpunkt der Menschheit" (KFSA II, 18, 219, 302). Dabei ist Ironie aber auch das Bewusstsein davon,

dass der Mensch seine Freiheit und Selbstbestimmung immer neu zu bewähren und zu erringen hat, ohne sie je ganz zu erreichen.

Schlegel hat in seinem ironisch-skeptischen Philosophieren sehr früh die Einsicht gewonnen, dass seine Bestrebungen über die schon etablierte Moderne seiner Zeit hinausreichen. Er imaginiert eine neue Moderne: „Die Modernen der Modernen sind jezt im Werden." (KFSA II, 18, 397, 918) Seine Polemik richtet sich, so ein Fragment, entschieden „gegen d[ie] ganze Modernität" (Ebd., 80, 613). Und auch in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* blickt Schlegel über seine Zeit hinaus auf zukünftige Denker, Nietzsche wäre hier wohl ein solcher Geistesverwandter, die sein Anliegen der Fragmente, der Ironie besser verstehen würden als die Zeitgenossen, für die Schlegels Anliegen zu großen Teilen auf Unverständnis stieß.

2. Friedrich Nietzsche

Der Zugang zu Nietzsches Philosophie kann von unterschiedlichen Blickwinkeln aus geschehen; die außerordentlich heterogene Geschichte der Nietzsche-Rezeption gibt davon deutliches Zeugnis. Dass eine solche Interpretationsvielfalt möglich ist, ist nicht nur willkürliche Entscheidung, sondern liegt in der Ausgestaltung seiner Philosophie durch Nietzsche selbst begründet. Bietet er doch mit der Art seiner Schreibweise in Bildern, Allegorien, Aphorismen, Metaphern einen enormen Deutungsspielraum. Ich möchte hier die These vertreten, dass Nietzsche diese Form von Philosophie ganz bewusst eingesetzt hat, dass er also ein bestimmtes Modell von Philosophie im Sinn gehabt hat, das ich entsprechend der eingangs vorgenommenen Differenzierung als „ironistisch" charakterisieren möchte. Geht man von dieser These aus, ist ein „naiver" Zugang zu Nietzsches Texten nicht mehr möglich, sondern muss jeder Interpretation eine methodologische Reflexion vorangehen, die ausweist, unter welcher Perspektive Nietzsches Philosophie interpretiert werden soll und diese Perspektivenwahl auch begründen. Dies möchte ich im Folgenden versuchen, indem ich mich dabei auf Nietzsches Texte selbst berufe.

Mit der Parole vom „Tod Gottes" hat Nietzsche eine Situation beschrieben, in der die Bindungskraft traditioneller Werte und Normen zersetzt wird und jede vorgeschaltete Orientierungsinstanz (sei dies Gott, die Wissenschaft, die Metaphysik, die Moral) ihre Funktion verliert. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig Nihilismus. Vielmehr betont Nietzsche, dass nun jeder Einzelne selbst die Verantwortung für die Sinngebung in seinem Leben übernehmen muss. Leben jedoch heißt für ihn, die Prozessualität, die Dynamik, die Widersprüche anerkennen und gelten lassen, sich ihnen stellen und sie immer wieder auch erzeugen. Das Auflösen der Widersprüche ist der Tod, ist die Verödung

des Menschlichen. Hierfür hat Nietzsche z.B. die Metapher der Wüste gewählt: „Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt!" (KSA 4, 380)

Wüsten birgt derjenige, dem die Fähigkeit der eigenen Wertsetzung fehlt, der nicht stark genug ist, sich aus den Bindungen an die bestehende Kultur mit ihren vorgegebenen Regeln, Normen und Wertmustern zu lösen, der innerlich in der eigenen Passivität vertrocknet ist.

Der Wüste korrespondiert das Bild des Kamels im Abschnitt von den drei Verwandlungen aus *Zarathustra*: Dem Kamel als Lasttier für die fremde Wertsetzung des „Du sollst!" steht die Selbstbestimmung, das „Ich will" des Löwen, gegenüber. Doch auch der Habitus des Löwen ist noch einmal zu überwinden und zwar die Ernsthaftigkeit und der Herrschaftsgestus seines Wollens durch die Unbeschwertheit, Heiterkeit und Ziellosigkeit des spielenden Kindes bzw. kindlichen Spiels. Was bei Nietzsche „Spiel" heißt, kommt in meinem Verständnis dem nahe, was Schlegel als Ironie markiert hat.

Dies lässt sich durchaus auf Nietzsches Zugang zu Philosophie bzw. Wissenschaft übertragen. Hier unterscheidet er zwei paradigmatische Grundtypen: Einerseits skizziert er den ernsthaften, rationalen, wissbegierigen Philosophen, der nach „der Wahrheit" sucht, andererseits den freien Geist, den Philosophen der Zukunft, der „fröhliche Wissenschaft" treibt. Dieser erkennt, „dass bisher noch kein Philosoph Recht behalten hat, und dass eine preiswürdigere Wahrhaftigkeit in jedem kleinen Fragezeichen liegen dürfte". (KSA 5, 42)

Der frei gesinnte Philosoph spielt mit der Offenheit, er strebt nicht nach „der Wahrheit", sondern weiß um das „Vielleicht" jeder Aussage. (Ebd., 17) Freie Geister sind „voller Bosheit gegen die Lockmittel der Abhängigkeit", Streiter gegen die Vorurteile, „neugierig bis zum Laster, Forscher bis zur Grausamkeit, mit unbedenklichen Fingern für Unfassbares, mit Zähnen und Mägen für das Unverdaulichste", „bereit zu jedem Wagniss, Dank einem Überschusse von ‚freiem Willen'" (Ebd., 62). Sie üben sich im Losmachen von jeder Bindung, sie befreien sich von allen kulturellen, sozialen und geistigen Zwängen.

Freigeistige Philosophen der Zukunft sind Skeptiker und Kritiker und „Versucher" (Ebd., 59), „und sicherlich werden es Menschen der Experimente sein" (Ebd., 142). Die freien Geister lösen sich von der Schwere letzter und höchster Ansprüche, sie bejahen die Vielfalt und Unberechenbarkeit des Lebens, nehmen die Dinge leicht, sie sind heiter, tanzen und singen, sie lachen, vor allem über sich selbst.

> „Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um *aus der ganzen Wahrheit heraus* zu lachen, – dazu hatten die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie! Es giebt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft!" (KSA 3, 370)

Dieses Bild des „lachenden Philosophen" ist Nietzsches Kritik an jeder Philosophie und Wissenschaft, die ihrem abstrakten Geist alles unterwirft, alles einem einzelnen Deutungsraster unterstellt und damit immer schon verfälscht.

> „Und aller großer Ernst – ist er nicht selbst schon Krankheit? Und eine *erste* Verhäßlichung? [...] man *deformirt* bereits die Dinge, wenn man sie ernst nimmt...". (KSA 13, 416)

Durch den Ernst kann man den Dingen gerade nicht gerecht werden, weil man sie so nur auf eine Art zu verstehen in der Lage ist. Nietzsche geht davon aus, dass die Dinge gar kein festes Wesen haben, sondern ihre Deutung und Erklärung Ergebnis unserer Phantasie, unseres Spiels, unseres vielfältigen Blickes auf sie sind. Deshalb muss es viele mögliche Perspektiven geben, um die Welt zu beschreiben. Das *Perspektivische* ist „die Grundbedingung alles Lebens" (KSA 5, 12). Es ermöglicht uns ein „Leben auf 100 Arten" (KSA 11, 519). Im Perspektivischen, in der Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten bleibt das Lebendige, die Dynamik des Widersprüchlichen, erhalten. So erklärt Nietzsche zu seinem philosophischen Anliegen:

> „Distanz; die Kunst zu trennen, ohne zu verfeinden; Nichts vermischen, Nichts ‚versöhnen'; eine ungeheure Vielheit, die trotzdem das Gegenstück des Chaos ist – dies war die Vorbedingung, die lange geheime Arbeit und Künstlerschaft meines Instinkts." (KSA 6, 294)

Um es noch einmal zu betonen, es geht um Differenzierung, ohne diese Differenzierung zu verabsolutieren, um Vielheit, die aber nicht Beliebigkeit und Chaos bedeuten soll, sondern „das Gegenstück des Chaos ist". Der Wille zur Wahrheit ist ironisch zu konterkarieren, er muss auch „Wille zur Unwahrheit, der Wille zur Ungewißheit, der Wille zur Unwissenheit, vor Allem zur *Narrheit* sein *können*" (KSA 11, 617). Gegen den Ernst fordert Nietzsche also das Lachen: „Lachen – das ist ungefähr, wenn nicht die klügste, so doch die weiseste Antwort auf solche Fragen". (KSA 13, 417)

Dieses Lachen ist nicht das böse Lachen des Zynikers, nicht der Spott des Pöbels, sondern das freie, glückliche, unbeschwerte und spielerische Lachen des Kindes, dem die Welt offen steht, das neu in den Gang der Dinge eintritt und neue Perspektiven entwirft. Die beste Lebenseinstellung ist diejenige, die den größten Aufgaben etwas Spielerisches abzugewinnen vermag: „Ich kenne keine andre Art, mit grossen Aufgaben zu verkehren als das Spiel." (KSA 6, 297)

Der ironisch-spielerische Blick wendet sich gegen einen szientistischen Erkenntnisanspruch. Alles Erkennenwollen ist „Auslegung, nicht Erklärung. Es gibt keinen Thatbestand, alles ist flüssig, unfassbar, zurückweichend" (KSA 12, 100). Unsere Begriffe sind beim rechten Hinsehen nur metaphorisch, unsere erkenntnisleitenden Kategorien nur „Fiktionen", nur „erdichtet" (KSA 5, 36). Wir selbst sind es, die den Sinn in die Dinge hineinlegen. In diesen Auslegungen, im Umgang mit Sprache und Wissenschaft, vorgegebenen Regeln zu gehorchen, heißt nichts anderes, als gerade nicht frei zu sein, als sich vorgegebenen Wertmustern zu beugen: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben". (KSA 6, 78)

Im Glauben an die Grammatik unterwirft sich der Mensch einer fremden Instanz (Gott als Metapher für Normierungen moralischer, politischer, kultureller, wissenschaftlicher Art). Und hierzu gehört auch der Glaube an die Gesetzlichkeit der Sprache, den Nietzsche schon in seiner frühen Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" bloßgestellt hat.

> „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, [...] die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahr/heiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind". (KSA 1, 880f.)

Nietzsche stellt hier zwei Typen des Umgangs mit unserem Bild von der Welt, das wir sprachlich formulieren, vor: einen wissenschaftlich-rational-abstrakten und einen intuitiv-ästhetischer Zugang. Die Wissenschaft verhärtet die Metaphern zu festen Begriffen und Schemata, sie ist ein „Columbarium der Begriffe" (Ebd., 886), die Kunst hingegen hält die Metaphern beweglich und lebendig. Das Gebäude der Begriffe ist „dem freigewordnen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke", er verfährt ganz frei mit diesem Begriffsgebäude, „wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend" (Ebd., 888). Er verfährt also experimentell mit unserer Sprache, er verbindet das, was scheinbar nicht zusammengehört, und eröffnet damit neue Sichtweisen. Er stiftet Sinn, indem er die Welt auslegt, nicht erklärt. (KSA 12, 100)

Die verwegensten Kunststücke der intellektuellen Arbeit, der Auslegung und Umwertung zeigt uns Nietzsche selbst mit seinen Schriften. Hier wird Tradiertes in mühsamer Maulwurfsarbeit unterhöhlt und zerschlagen, mit dem Hammer philosophiert, ironisch wieder zusammengesetzt mit irritierenden Folgen für den Leser. Wer diese Strategie der Ironisierung nicht durchschaut, wer die Texte wörtlich und damit ernst nimmt, muss sich in dem mehrfach übereinander geschichteten Aussagengebäude verirren und in den Verbergungs- und Provokationsspielen die Orientierung verlieren.

Ein markantes Beispiel hierfür ist der Umgang mit den beiden moralphilosophischen Schriften *Jenseits von Gut und Böse* (1886) sowie *Zur Genealogie der Moral* (1887). Nietzsche führt hier Moralauffassungen als historische Produkte vor, die ihre legitimierende Funktion in bestimmten kulturellen Kontexten erhalten haben. Ihre Ansprüche auf eine letzte Verbindlichkeit sind deshalb eine Illusion. Das Modell von Herren- und Sklavenmoral, das so viel Entsetzen bei den Lesern hervorgerufen hat, kann dann ganz unterschiedlich interpretiert werden. Zumindest sollte klar sein, dass es nicht als die „wahre" Morallehre verstanden werden darf, sondern eher als Nietzsches

Kampfansage an die traditionellen Auffassungen von Moralität. Hier wird alles in Frage gestellt wird, was wir „normalerweise" für richtig erachten, wie wir z.B. das Gute, das Gewissen, Verantwortung für unser Handeln, den Sinn von Strafe usw. moralisch gesehen verstehen. Nietzsche fordert:

> „Wir sollen auch *über* der Moral stehen *können*: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie können wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren?" (KSA 3, 465)

Es geht nicht um die „richtige" oder „falsche" Theorie, sondern um die spielerische Kontrastierung mit Alternativen, und zwar mit möglichst radikalen Alternativen. Und auch dies heißt für Nietzsche wieder, die Moral „heiter" zu nehmen (KSA 5, 255).

> „An dem Tage aber, wo wir aus vollem Herzen sagen: ‚vorwärts! auch unsere alte Moral gehört *in die Komödie*!' haben wir für das dionysische Drama vom ‚Schicksal der Seele' eine neue Verwicklung und Möglichkeit entdeckt". (Ebd., 255)

Ein ironischer Umgang mit unseren Weltbildern, mit unserer Sprache, unseren Sinnkonstrukten, unseren Theorien, ist für Nietzsche die Denkweise der Zukunft. Es ist nur das Lachen, das Zukunft hat. (KSA 5, 157) „Und wer heute am besten lacht, lacht auch zuletzt." (KSA 6, 66)

Mit dieser Aufforderung zum Lachen, d.h. zur Ironie, signalisiert Nietzsche, dass wir die Freiheit haben, uns über die jeweiligen Gegebenheiten und Gepflogenheiten der eigenen Kultur hinwegzusetzen, und dass genau hierin, in dieser distanzierenden und innovativen Kraft, durch die die Menschen sich ihre Zukunft entwerfen, die Zukunftsfähigkeit der Menschheit besteht. Diese Zukunft ist nicht bestimmbar, sie hat keinen feststellbaren Ort, sie ist das Utopische. Auf die Imagination der Zukunft richten sich die freien Geister, hoffnungsfroh, spielerisch, „Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewaltthätig (KSA 4, 49), „jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, *unser* Meer liegt wieder offen da". (KSA 3, 574)

Für neue Wagnisse ist Distanzierung vom Bestehenden notwendig. Oft findet sich bei Nietzsche das Bild, dass man auf hohe Berge steigen müsse. Diese Abstandnahme ermöglicht, sich vom „Geist der Schwere" zu lösen, der „ernst, gründlich, tief, feierlich" (KSA 4, 49) ist, sich von der Bindung an die Dinge zu befreien. Wer sich so in die Höhe aufschwingt, sieht nicht nur die Welt unter sich, sondern auch sich selbst, seine eigene Bindung an diese Welt, und kann über die Welt und sich selber spotten. Jede Wahrheit braucht ihr Gelächter (Ebd., 264), jeder Weise muss auch ein Narr sein (Ebd., 402). Dazu gehört, alles was uns selbstverständlich ist, in Frage zu stellen, vor allem aber den Klarheitsanspruch unserer Sprache. Nietzsche provoziert die Unverständlichkeit. Es liest sich wie eine Replik auf Schlegels Aufsatz über die Unverständlichkeit, wenn er schreibt:

> „*Zur Frage der Verständlichkeit*. – Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch *nicht* verstanden werden." (KSA 3, 633)

Dies ist dann auch seine eigene philosophische Strategie: „ich thue eben Alles, um selbst schwer verstanden zu werden?" (KSA 5, 45) Und dann auch: „Jeder tiefe Denker fürchtet mehr das Verstanden-werden, als das Missverstanden-werden." (KSA 5, 234)

Der letzte Schritt der Ironisierung besteht dann darin, die Wortsprache selbst zu problematisieren. Wenn wir dem Erklärungsversprechen der Begriffssprache immer wieder aufsitzen, wenn wir die sich immer neu sich aufdrängende Semantik loswerden wollen, dann müssen wir letztlich auch noch die Wörter fallen lassen und singen: „sind alle Worte nicht für die Schweren gemacht? Lügen dem Leichten nicht alle Worte! Singe! sprich nicht mehr!" (KSA 4, 291). Singen, Tanzen, Lachen, Distanz, Spiel sind die Elemente, die Nietzsches ironistisches Philosophieren markieren.

Nun findet sich aber in seinen Texten auch ein ganz anderer Jargon: das Reden vom „Willen zur Macht", von der „Instinktsicherheit", vom „amor fati". Wie soll man den Quasi-Physiologismus bewerten? Und wie steht es um die übersteigerte aristokratische Diktion und die dezidierte Demokratiefeindlichkeit, das Stereotyp Herren-Sklavenmoral, das scheinbar gar nicht noch einmal perspektivisch entspannt wird?

Man könnte diese Seite im Werk Nietzsches abtun mit den sich verstärkenden psychopathologischen Persönlichkeitsstörungen. Aber man kann auch hier wieder Nietzsche selbst beim Wort nehmen, wenn er uns nahe legt, Texte eben als idiosynkratische Erzeugnisse eigenwilliger Individuen zu lesen, sie nie als „die Wahrheit" zu nehmen, sondern als Konstrukte, die ganz verschieden zu deuten sind. Seine Philosophie ist bewusst so angelegt, dass ein einheitlicher, konsistenter Zugang zu ihr durch die Texte selbst immer wieder unterlaufen wird. Nietzsche ist stolz darauf, dass es ihm gelungen ist, „*Perspektiven umzustellen*" (KSA 6, 266). Er bietet uns eine Philosophie, die die Welt, vor allem die kulturelle Welt des 19. Jahrhunderts, wie durch einen facettenreich geschliffenen Kristall vielfach bricht und in allen Farben spiegelt. Keines der Bilder ist das ganze und keines das wahre. Der ironistische Philosoph ist derjenige, der mit diesem Kristall spielt, sich die Welt in immer wieder neuen perspektivischen Brechungen projiziert und sich bewusst ist, dass „die Wahrheit" kein planer Spiegel ist, sondern nichts anderes als unser jeweiliger Blick durch den Kristall, in dessen Farben- und Formenspiel wir selbst den Sinn hineinlegen.

MICHAŁ PALMOWSKI

ANTIMETAPHYSICAL PHILOSOPHY AND IRONIC DISCOURSE. NIETZSCHE AND SCHLEGEL

The present article is an attempt to look at Nietzsche and Schlegel as both theoreticians and practitioners of a new type of philosophical discourse. I will try to determine to what extent they were successful in these two roles. The article is at the same time an endeavour to demonstrate Nietzsche's and Schlegel's relevance for the theoreticians and practitioners of a new type of discourse of literary criticism, the discourse founded on the premise that the meaning of a literary work is neither stable nor transcendent. Since my immediate field of study is literary criticism, I am vitally concerned with the question: how to write about literature? The study of Nietzsche and Schlegel could be very illuminating. There is a certain parallel between Nietzsche's and Schlegel's relation to philosophy and its language, and the 21st century post-modern antimetaphysical literary critic's relation to literature and the language of literary criticism. The language of philosophy and the language of literary criticism have many affinities. The were both conceived as a means of describing objective truth and they both found themselves in the state of crisis when the very existence of objective truth was seriously questioned.

This new discourse, which may still be more of a vague possibility rather than actuality, I will call „ironic," following Richard Rorty's definitions of „the ironist" and „the metaphysician."

In his book *Contingency, irony and solidarity* Rorty juxtaposes the ironist with the metaphysician. He defines the metaphysician as

> „someone who takes the question „what is the intrinsic nature of (e.g., justice, science, knowledge, Being, faith, morality, philosophy)"? at face value. He assumes that the presence of a term in his own final vocabulary ensures that it refers to something which *has* a real essence. The metaphysician is still attached to common sense, in that he does not question the platitudes which encapsulate the use of a given final vocabulary, and in particular the platitude which says that there is a single permanent reality to be found behind the many temporary appearances."[1]

The metaphysician is the direct opposite of the ironist.

In the neatly ordered world of the metaphysician in which words are tied up to realities, there is very little room for irony. Irony may appear there only as a corrective, a means of straightening out some little creases and wrinkles. The world of the metaphysician is firmly rooted in the unchanging essence of things and this is how it is meant to stay. And since irony loves to turn things upside down, it has to be dismissed from the world of the metaphysician.

---

[1] Rorty, Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, 1989.

„Ironie," says Schlegel, the main theoretician of the concept of romantic irony, the most comprehensive of all concepts of irony, „ist klares Bewuβtsein der ewigen Agilität."[2] But in the world of the metaphysician nothing ever moves, nothing ever changes, at least nothing that really matters. „Ironie," adds Schlegel, „is die Form des Paradoxen."[3] And he further elaborates upon this idea: „Die Paradoxie ist für die Ironie *conditio sine qua non*, die Seele, Quelle und Princip"[4]. But in the world of the metaphysician all paradoxes are only seeming paradoxes. Reality itself is rational, not paradoxical. Paradoxes appear only when someone fails to grasp the distinction between two different phenomena or inadvertently chooses a wrong word. They are the result of faulty reasoning or linguistic inaccuracy.

The world of the ironist is radically different. The ironist, according to Rorty, is

> „someone who fulfills three conditions: 1) She has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses, because she has been impressed by other vocabularies, vocabularies taken as final by people or books she has encountered; 2) she realizes that argument phrased in her final vocabulary can neither underwrite nor dissolve these doubts; 3) insofar as she philosophizes about her situation, she does not think that her situation is closer to reality than others, that it is in touch with power not herself. Ironists who are inclined to philosophize see the choice between vocabularies as made neither within neutral and universal vocabulary nor by an attempt to fight one's way past appearances to the real, but simply by playing the new off against the old. [Ironists are] never quite able to take themselves seriously because [they are] always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves."[5]

The world of the ironist is constantly rocking. Language offers no security as there are no solid realities behind words. There are no unshakable absolute truths. Everything is contingent. What is true is only true here and now, and for one particular person. A change in perspective, or the language of description, changes everything. This is the world of paradoxes, in which something is and is not, depending how one looks at it.

What transpires from the two definitions is that the main difference between the ironist and the metaphysician concerns their attitude towards language. They have radically different views on what language really is and, consequently, on how it should be used. Thus the term „metaphysical" could be applied to a type of discourse reflecting the metaphysician's view on language, and the term „ironic" to a discourse reflecting the ironist's view.

---

[2] KFSA I, 2, 263 (*Ideen* 69).
[3] KFSA I, 2, 153 (*Lyceums-Fragmente* 48).
[4] KFSA II, 16, 174.
[5] Rorty, *Contingency*, a.a.O., 73-74.

The metaphysical discourse is based on the conviction that the truth is out there. The speaker believes that it could be grasped by means of logical investigation and this is what he or she intends to do. The metaphysical discourse has a clearly defined purpose. In the metaphysical discourse language is a transparent medium, an instrument used to present the truth. The metaphysicians avoid ambiguity and contradiction.

The ironic discourse, on the other hand, is more like a game the outcome of which is never certain. It is a game played between language and the speaker, and a game played within language between its different vocabularies. Frequently this game is an end in itself. Ishmael, a character and narrator of Herman Melville's novel *Moby Dick*, declares at one point: „Still we can hypothesise, even if we cannot prove or establish."[6] This is the view to which the ironist subscribes. In the ironic discourse, since there is nothing to prove or establish, language becomes the main subject. The truth is created, not discovered, and then annihilated. The ironic discourse evades the laws of binary logic; it asserts and denies at the same time.

The relation between a person's views about language and the language that she or he uses is not that simple, though. Often it is the metaphysical discourse that creates the metaphysician and not the other way round. This happens because the choice of the subject matter influences the choice of language and consequently the speaking persona. If one argues about something, if one tries to prove that he or she is right and that his or her opponents are wrong, one immediately turns into a metaphysician, even if one does not want to. Now, in view of the fact that philosophical texts are argumentative texts the question is: Is it possible to write philosophy using the ironic discourse? And if it is, how is it possible? And finally, to what extent would be justified to treat Nietzsche's and Schlegel's writing as instances of the ironic discourse?

I will turn to Rorty again for he provides if not the answers then at least some important hints.

> „Metaphysicians see libraries as divided according to disciplines, corresponding to different objects of knowledge [...] Ironists take the writings of all the people with poetic gifts, all the original minds who had a talent for redescription – Pythagoras, Plato, Milton, Newton, Goethe, Kant, Kierkegaard, Baudelaire, Darwin, Freud – as grist to be put through the same dialectical mill. The metaphysicians, by contrast, want to start by getting straight about which of these people were poets, which philosophers, and which scientists. They think it essential to get the genres right – to order texts by reference to a previously determined grid, a grid which, whatever else it does, will at least make a clear distinction between knowledge claims and other claims upon our attention."[7]

The ironic discourse should not be just argumentative. It cannot be just philosophy; it has to be a mixture of philosophy and poetry. And when it is argu-

---

[6] Melville, Herman, *Moby Dick*, Chatham, 1993, S. 309.
[7] Rorty, *Contingency*, a.a.O., 76.

mentative, it should argue for different things at the same time, for Milton, Plato, Baudelaire and Darwin. Only then will it be able to avoid fixity.

This condition is met both by Schlegel and Nietzsche. They both mixed philosophy with poetry, striving for a more capacious form. They both wrote philosophy in the form of poetic aphorism, the form which, because of its fragmentary nature, invites contradiction.

Schlegel most likely perceived himself more as a poet than a philosopher. His critical prose was founded on the premise that „ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst."[8] His dream was to create romantic poetry, that is, poetry which would reunite all the separate species of poetry and put poetry in touch with philosophy and rhetoric. Schlegel's romantic poetry was supposed to reconcile the opposites:

> „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen."[9]

Schlegel's progressive universal poetry has been frequently identified with romantic irony. Its characteristics match the characteristics of the ironic discourse. It is a dialogue between the language of poetry and prose, the language of inspiration and criticism, the language of art and nature. It presents a number of different perspectives as it multiplies poetic reflection in an endless succession of mirrors. And it loses itself in what it describes (elsewhere Schlegel says: „Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren"[10]). Schlegel continues describing his dream of romantic poetry: „Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."[11] Which means that it cannot be subordinated to some preestablished truth. It is its own truth and its own law.

Yet Schlegel is painfully aware of the fact that his romantic poetry is only a project: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann."[12] He is aware that for the time being poetry and philosophy are two different entities. „Wo die Philosophie aufhört, muß die Poesie anfangen."[13] „Poesie und Philosophie

[8] KFSA I, 2, 162 (*Lyceums-Fragmente* 117).
[9] KFSA I, 2, 182 (*Athenäums-Fragmente* 116).
[10] KFSA I, 2, 151 (*Lyceums-Fragmente* 37).
[11] KFSA I, 2, 183 (*Athenäums-Fragmente* 116).
[12] Ebd.
[13] KFSA I, 2, 261 (*Ideen* 48).

sind [...] verschiedne Sphären, verschiedne Formen, oder auch die Faktoren der Religion."[14] Two *different* component parts. „Poesie und Philosophie sind [...] Extreme."[15] Schlegel conjectures that when these two extremes are joined, the true religion will be discovered. Or rather it will appear on its own. This reveals his longing for and his belief in the ultimate truth, which is a characteristic of the metaphysician.

Schlegel admits that „whatever can be done while poetry and philosophy are separated has been done and accomplished." He believes that the time has come to unite the two: „Was sich tun läßt, so lange Philosophie und Poesie getrennt sind, ist getan und vollendet. Also ist die Zeit nun da, beide zu vereinigen."[16] But he does not claim to be capable of doing it. He actually remarks wistfully, „[E]s gibt noch keine durchaus gebildete Menschen, es gibt noch keine Religion."[17]

Nietzsche is definitely less modest. He believes his philosophy to be the best poetry ever written. In *Ecce Homo* he asks the famous questions: Why I am so wise? Why I am so clever? Why I write such excellent books? While commenting on *Also sprach Zarathustra*, he boldly announces:

> „Lassen wir die Dichter bei Seite: es ist vielleicht überhaupt nie Etwas aus einem gleichen Überfluss von Kraft heraus gethan worden. Mein Begriff "dionysisch" wurde hier höchste That; an ihr gemessen erscheint der ganze Rest von menschlichem Thun als arm und bedingt. Dass ein Goethe, ein Shakespeare nicht einen Augenblick in dieser ungeheuren Leidenschaft und Höhe zu athmen wissen würde, dass Dante, gegen Zarathustra gehalten, bloss ein Gläubiger ist und nicht Einer, der die Wahrheit erst schafft, ein weltregierender Geist, ein Schicksal dass die Dichter des Veda Priester sind und nicht einmal würdig, die Schuhsohlen eines Zarathustra zu lösen, das ist Alles das Wenigste und giebt *keinen* Begriff von der Distanz, von der azurnen Einsamkeit, in der dies Werk *lebt*."[18]

Nothing could be further removed from the spirit of Schlegel's writing than these words. Nietzsche is as if mocking Schlegel's veneration for these three great poetic geniuses: Goethe, Shakespeare and Dante. In Schlegel's eyes they constituted the great triple chord of modern poetry, its inmost and holiest circle:

> „Dantes prophetisches Gedicht ist das einzige System der transzendentalen Poesie, immer noch das höchste seiner Art. Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst. Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie. Das ist der große Dreiklang der modernen

[14] KFSA I, 2, 260 (*Ideen* 46).
[15] KFSA I, 2, 265 (*Ideen* 96).
[16] KFSA I, 2, 267 (*Ideen* 108).
[17] KFSA I, 2, 265 (*Ideen* 96).
[18] KSA 6, 343.

Poesie, der innerste und allerheiligste Kreis unter allen engern und weitern Sphären der kritischen Auswahl der Klassiker der neuern Dichtkunst."[19]

Here again Schlegel acts like a metaphysician; he defends hierarchy, he defends order. Nietzsche is a true ironist; he subverts everything. He is an Antichrist, so he is not afraid to subvert even the holiest things. Nietzsche actually does what Schlegel expected ironists to do, that is, he makes his readers fluctuate endlessly between belief and disbelief and take what is meant as a joke seriously and what is meant seriously as a joke.[20] Which does not mean, though, that Nietzsche did not believe his Zarathustra to be the best poetry ever written. Still he chooses a language which is a combination of seriousness and self-parody. This is, I believe, Schlegel's transcendental buffoonery.

Ernst Behler, in his article „The Theory of Irony in German Romanticism," in the following way summarizes Schlegel's views on the development of the concept of Socratic irony:

> „The modern author's attempt to communicate with his reader seemed to parallel Socrates' situation as a philosopher vis à vis his disciples. Since the classical age, the problem of literary communication had become increasingly complex. Shaftsbury had indicated how ridiculous it would have been for a contemporary author to refer to the inspiration of his Muse as the ancients had done."[21]
>
> Confronted with this obstacle, the modern author assumed more of a Socratic attitude towards his readers. He understated his talents."[22]

Nietzsche obviously does not understate his talents. He is not afraid of appearing ridiculous, either. He does refer to the inspiration of his Muse.

> „Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? Im andren Falle will ich's beschreiben. Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der That die Vorstellung, bloss Incarnation, bloss Mundstück, bloss medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung, in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit, in der Form ohne Zögern, - ich habe nie eine Wahl gehabt."[23]

It might be even said that he wants to appear ridiculous. Thus he emphasizes the difference between himself and his contemporaries. He has nothing in common with the people living at the end of the nineteenth century. His

---

[19] KFSA I, 2, 206 (*Athenäums-Fragmente* 247).
[20] See KFSA I, 2, 160 (*Lyceums-Fragmente* 108).
[21] Shaftesbury, Anthony, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, and Times*, Indianapolis, 1964, S. 5-6 (after Behler).
[22] Behler, Ernst, „The Theory of Irony in German Romanticism", in: *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber, Budapest, 1988, S. 43-81, S. 51.
[23] KSA 6, 339.

thoughts are thoughts out of season; they are either of the distant future or remote past, but certainly not of the present day. This feeling of alienation, of not belonging anywhere is typical of the ironist. Irony is connected with a certain existential condition and a certain sate of mind. This feeling of alienation gives the ironist freedom and distance towards everything. For irony, as Schlegel observes, is the mood that surveys everything and rises infinitely above all limitations:

> „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität."[24]

Similarly to Schlegel, Nietzsche also believes that the new language should happily reconcile the opposites. This is how he describes the ideal philosopher:

> „[E]r muss selbst vielleicht Kritiker und Skeptiker und Dogmatiker und Historiker und überdies Dichter und Sammler und Reisender und Räthselrather und Moralist und Seher und "freier Geist" und beinahe Alles gewesen sein, um den Umkreis menschlicher Werthe und Werth-Gefühle zu durchlaufen und mit vielerlei Augen und Gewissen, von der Höhe in jede Ferne, von der Tiefe in jede *Höhe*, von der Ecke in jede Weite, blicken zu können."[25]

Yet there are important differences.

Rorty would probably say that Nietzsche rejects the vocabulary of his contemporaries, because accepting it would mean accepting their point of view, and, consequently, giving up his own individuality. This clearly sets Nietzsche apart from Schlegel, who did not feel such a desperate need to free himself from the vocabularies of the others, to assert that a philosopher is both a god and a beast for he lives alone. Schlegel felt a strong connection with other German romantic writers, such as Novalis or Goethe. There was a time when Nietzsche identified himself with Wagner but then his attitude towards Wagner changed dramatically. Eventually he would claim that what he had believed to be Wagner was in fact himself.

Nietzsche does not accept any terms without first modifying them. He is suspicious of such words as „poet" and „philosopher." They smack of the old vocabularies. Accepting these labels would place limitations upon his freedom. He speaks of new philosophers and real philosophers, as opposed to „die philosophischen Arbeiter" and „die wissenschaftlichen Menschen"[26]. Zarathustra is ashamed that he still has to be a poet, that he halts and stammers like a poet. Poets lie too much. A poet is a little man, a mere fool, from his mask confusedly shouting. To describe his ideal Nietzsche creates a new word

---

[24] KFSA I, 2, 152 (*Lyceums-Fragmente* 42).
[25] KSA 5, 144.
[26] Ebd.

UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca Comunitária
S. CARLOS

and a new concept – Übermensch. Nietzsche's grand project of transvaluation of all values is to a large extent a linguistic project. He subverts the meanings of words, tries to changes their connotation. This happens on a grand and small scale. He re-evaluates the notions of good and evil, depth and surface, body and spirit, appearance and reality, war and peace, obedience and independence. Occasionally he praises superstition and condemns wisdom as „ein Armen- und Krankenhaus für schlechte Dichter“[27]. He destroys the old language in order to make room for himself. In order to create, or re-create himself.

For the game that he is playing has it stake. This is not a presentation of an external truth, this is self-creation. Rorty argues that this is what all ironists are after:

> „[The ironist] is trying to get out from under inherited contingencies, get out from under an old final vocabulary and fashion one which will be all his own. The generic trait of ironists is that they do not hope to have their doubts about their final vocabularies settled by something larger than themselves. This means that their criterion for resolving doubts, their criterion of private perfection, is autonomy rather than affiliation to a power larger than themselves. All any ironist can measure success against is the past – not by living up to it, but by redescribing it in his terms, thereby becoming able to say, ‚Thus I willed it.‘“[28]

As Zarathustra puts it:

> „Das Vergangne am Menschen zu erlösen und alles ‚Es war‘ umzuschauen, bis der Wille pricht: ‚Aber so wollte ich es! So werde ich's wollen —‘/ — Diess hiess ich ihnen Erlösung, Diess allein lehrte ich sie Erlösung heissen.“[29]

Heidegger claimed that an inverted metaphysical sentence is still a metaphysical sentence, and, consequently, that Nietzsche is a metaphysician is disguise. This is true if Nietzsche's inversions are changed into assertions and solidified into a system. This will not happen, if inversions are in turn inverted, and then again, and again, and again.

And this endless inversion is what Zarathustra insists upon: „Wahrlich, ich rathe euch: geht fort von *mir und wehrt* euch gegen Zarathustra! Und besser noch: schämt euch *seiner! Vielleicht betrog er* euch“[30].

Zarathustra bade his disciples to upset *their old* academic chairs; he bade them to laugh at their great moralists, their *saints*, their poets, and their Saviours. Certainly, he did not want to become an*other* old academic chair, another moralist, another saint, another poet, another Sav*iour*.

The ironic discourse, similarly to Schlegel's universal, progressive poetry, is most likely a project that cannot be fully realized, at least not within the realm of discursive writing. All thinking is firmly entangled within metaphysical categories, and it seems neither possible nor desirable to completely disentangle it from them. And yet this discourse which seduces, allures, and upsets is a tempting prospect. This is the discourse of „geborene Feinde der Logik und der geraden Linien, begehrlich nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krummen, dem Sich-Widersprechenden“[31]. Nietzsche comes much closer to this ideal than Schlegel does, possibly because of his deep hatred towards traditional metaphysics. Schlegel creates a perfect theory of this mode of writing but he seems incapable of putting it into practice. He is too much of a metaphysician to dare such a radical breach with the tradition. Or, as Rorty has it, it is his love for theory that constrains him. Metaphysicians love creating theories. And only a metaphysician can create a good theory of irony. But to actually practice irony one needs to forget about its theory. The ironist does not really care about theories and definitions. Rorty concludes, „The last thing that the ironist theorist wants or needs is a theory of *ironism*.“[32]

[27] KSA 4, 133.
[28] Rorty, *Contingency*, a.a.O., 97.
[29] KSA 4, 249.
[30] KSA 4, 101.

[31] KSA 5, 203.
[32] Ebd.

KATHLEEN M. WHEELER

SOCRATIC IRONY AND THE FRAGMENT FORM IN FRIEDRICH SCHLEGEL

I Introduction

In 1798, Friedrich Schlegel pithily anticipated late twentieth century literary criticism's view of philosophy as a kind of rhetoric, and, hence, essentially literary[1], contrary to the attitude of many academic philosophers, when he stated that:

> „Philosophy is the result of two conflicting forces – of poetry and practice. Where these interpenetrate completely and fuse into one, there philosophy comes into being." (*Athenäums Fragmente* 304, hereafter *AF*) [2]

Schlegel was asserting that philosophy and (literary) criticism must be not only an art, but also a *practice* if they are to be useful. He shed light on this idea by remarking that

> „Philosophy is the real homeland of irony, which one would like to define as logical beauty: for wherever philosophy appears in oral or written dialogues – and is not simply confined into rigid systems – there irony should be asked for and then provided." (*Kritische Fragmente* 42, hereafter *KF*).

He frequently referred to Socrates and to Plato's dialogues when seeking to clarify the character both of ironic and of conversational, practical philosophy.[3] But he also repeatedly cautioned his readers that „You should never appeal to the spirit of the ancients as if to an authority. It's a peculiar thing with spirits: they don't let themselves be grabbed by the hand and shown to others." (*KF* 44).

Some one-hundred fifty years later, America's foremost philosopher of the twentieth century (who was profoundly influenced by Romantic ideas and was an advocate of ‚practical' philosophy), echoed Schlegel's challenge to readers about passive acquiescence in authority when he wrote:

---

1 Such as Jacques Derrida, Paul De Man, Geoffrey Hartman, and others.

2 The numbers in KFSA refer to fragment numbers, not page numbers. Translations are from *Lucinde and the Fragments*, trans. by Peter Firchow, Minneapolis, Minn., 1971, hereafter abbreviated Firchow.

3 As in *KF* 26, 42, 108; *AF* 165, 304, 450.

„The very perfection of … [works of art], the prestige they possess because of a long history of unquestioned admiration, creates conventions that get in the way of fresh insight.“[4]

John Dewey applied this belief to *philosophical* ‚works of art' as well as to artefacts in general. Dewey, like Schlegel, was insistent about reading Plato ‚imaginatively,' by attending to Plato's *practice* of philosophy as conversation. Plato's pervasive literary practices of characterisation, figures of speech – especially metaphor – irony, framework devices (dialogues within dialogues[5]), Sophoclean prognostication, and ‚suggestiveness' indicate a Schlegel-like fusion of poetry and practice into a living philosophy, or ‚Symphilosophie.'

Dewey clarified such a philosophy in the statement below:

„Plato still provides my favourite philosophic reading. For I am unable to find in him that all-comprehensive and overriding system which later interpretation has, as it seems to me, conferred upon him as a dubious boon. The ancient sceptics overworked another aspect of Plato's thought when they treated him as their spiritual father, but they were nearer the truth, I think, than those who force him into the frame of a rigidly systematized doctrine… Nothing could be more helpful to present philosophizing than a ‚Back to Plato' movement; but it would have to be back to the dramatic, restless, co-operatively inquiring Plato of the Dialogues, trying one mode of attack after another to see what it might yield; back to the Plato with a social and practical turn, and not to the artificial Plato constructed by unimaginative commentators who treat him as the original university professor.“[6]

If it was, indeed, the „intervening centuries which… have developed and wrought Plato into a system“[7] (rather than his own writings) – and if this is a major aspect of the creation of „conventions that get in the way of fresh insight“ – then it was the German Romantics who first systematically encouraged a more imaginative encounter with Plato's writings and his version of Socrates, albeit anticipated in brief passages by Sir Philip Sidney in his *Defence of Poetry* (1579-80, published 1595) and by Shaftesbury in his *Characteristics* (1711). Shelley, in his own *Defence of Poetry* (1821, published 1840), supported this aesthetic view of Plato (probably influenced by and closely following Coleridge's imaginative, Germanic response). Dewey would have known of these challenges to traditional accounts of Platonism as a system and a set of doctrines. But there was another greater influence closer to hand. That was his nineteenth century American predecessor, Ralph Waldo Emerson (1803-82), another poet-philosopher influenced crucially by the German Romantic tradition.[8] This shared ‚Romantic' outlook in Germany, England, and America partly owes its distinctive literary-philosophical character to Plato, Cicero's interpretation of Plato,[9] and other ancient literary-philosophical writers. Romantic thinkers adopted this more imaginative reading of Plato, carried into the nineteenth century by Kierkegaard[10] and, eventually, Nietzsche.

There were, already, established alternatives to ‚doctrine' and ‚system,' those conventions of interpretation that ‚get in the way of fresh insight.' (Doctrine and system are examples of those ‚repositories of thought' which S.T. Coleridge described as stale and impotent.[11]) The main alternatives took the form either of deliberate fragmentation – as with many German Romantics – or of the dialogue form, or of a ‚miscellaneous miscellany,' which characterised Coleridge's finest prose. Bishop Berkeley had sought to re-establish the conversation or the (Platonic) dialogue, and may well have stimulated Karl Solger to try it decades later in *Erwin*. Berkeley's efforts were to no avail, however; his attempts to evade system, in favour of a more ‚Platonic' mode of interactive thinking, were branded, by resistant readers, a simple ‚idealism.'[12] His wonderfully ironic *Three Dialogues*, then his pre-Romantic miscellaneous miscellany in *Siris*, his Nietzsche-like, aphoristic *Commentaries*, and his Socratic irony and literary tactics, designed to engage his reader in more active participation, were largely ignored in the English tradition,[13] but our German thinkers were not so blinkered.[14]

4 Dewey, John, *Art as Experience*, New York, 1958, p. 3.

5 As in, for example, the *Phaedo, Theaetetus, Symposium, Protagoras, Parmenides*, and *Euthydemus*. There are frameworks *within* the *Meno* and the *Phaedrus*.

6 Dewey, John, „From Absolutism to Experimentalism," in: *The Philosophy of John Dewey*, ed. J.J. McDermott, Chicago and London, 1981, 8-9.

7 Dewey, „Ralph Waldo Emerson," in: ebd., p. 30.

8 See „Plato; or, the Philosopher," „The Transcendentalist," and „Experience," in: *The Portable Emerson*, ed. Carl Bode and Malcolm Cowley, New York and Harmondsworth, 1981.

9 See my „Classicism, Romanticism, and Pragmatism: The Sublime Irony of Oppositions," in: *Parallax* 4 (1998), p.s 12-14, on Cicero and Carneades' interpretations of Plato.

10 As in *The Diary of Soren Kierkegaard*, ed. Peter Rohde, trans. from the Danish by G.M. Anderson, in: *The Philosophical Library of New York*, New York, 1960, especially p.s 120-147.

11 Genius, he wrote, „rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission," *The Friend*, ed. Barbara E. Rooke, Princeton and London, 1969, p. 110.

12 See my „Berkeley's Ironic Method in the ‚Three Dialogues'," in: *Philosophy and Literature* IV (1980), p.s 18-32.

13 *The Three Dialogues* (1713, 1734). But see also *Siris* (1744) and the *Philosophical Commentaries* (1707-8, first published 1871). *Siris* is a ‚miscellaneous miscellany' of „reflections and inquiries… concerning the virtues of tar water, and divers other subjects…" as the title tells us, while the latter is comprised of hundreds of fragmentary notes, much like Nietzsche's aphoristic notebooks (published in *Nietzsches Werke*, Leipzig, 1906-17, 11 vols.), such as *Der Wille zur Macht*, or *Will to Power*, translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, London, 1968.

14 William Butler Yeats is one of the exceptions in the English tradition; see his *Autobiographical Writings*, September 15, 1930, for more imaginative readings of Berkeley.

II Friedrich Schlegel and others on Plato's Socratic Irony

Schlegel's writings present us with experiments in all these major alternatives, whether in his aphoristic *Fragmente*, his „Brief über den Roman" from the „Gespräch über Poesie," or his novel *Lucinde*. These several alternatives to the notion that doctrine and system are the only major possible legacy of great philosophers require us to see texts as provisional, speculative *discourse*, that is, as explicit or implied conversations[15] with the reader about the possibility of (in Plato's, Fr. Schlegel's, Novalis', and Jean Paul's terms) active *participation* in philosophic reflection. The reader must be „alive and critical," he must „discover [things] himself" (*KC* 112); he must not expect to be educated by the author, but must „educate himself" (*KC* 86), the result being a sacred relationship between reader and author called Symphilosophie (*KC* 112). Hence, every text is only a fragment which the reader must complete; Novalis, for example, described the romantic fragment as an exercise for the reader in hard thinking.

The most central manifestation of such active participation or genuine reflection involved, for Schlegel, self-criticism and even self-parody.[16] The reader of a text – whether philosophy or poetry – must engage in a searching, self-critical analysis of his *responses* to that text, and not just to the ideas it explores. Cultivation of the reader's very self – or self-development and self-knowledge – was the essential content of any philosophy and any work of art, as (overtly) in *Lucinde* or Goethe's *Wilhelm Meister*. Novalis shed light on this idea when he explained that it was the „true disposition of mind toward reflection" which constituted the possibility for progress of the spirit in cultivating itself, as opposed to a mere „inclination to thinking this or that thought ... [but] many scholars do not have the true disposition," he lamented (*Vermischte Bermerkungen* 45).

One can gain a better understanding of these abrupt, Delphic, pithy Romantic fragments – these ‚seeds' (Novalis, *Ideen* 5) thrown to us to nurture[17] – by relating them more closely to Plato's Socrates.[18] For Socrates' method of dialogic enquiry (based upon his pervasive irony as a way of life and not merely an occasional mode of rhetoric) was fundamental to the development

[15] For a recent exposition, see Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, Brighton, Sussex, 1982, especially chapters six and eight.

[16] *KF* 108, and compare Paul, Jean, *Vorlesungen über Aesthetik* (hereafter abbreviated *V über A*), section 33, and note also Tieck, Ludwig, *Kritische Schriften*, ed. L. Tieck, Leipzig, 1848-52, I, p. viii and V, p. 81.

[17] And compare Novalis' *Vermischte Bemerkungen*, fragment 104, in: *Novalis Schriften*, ed. Paul Kluckhorn and Richard Samuel, 4 vols., Stuttgart, 1960-75.

[18] Knox, N., *The Word ‚IRONY' and its Context 1500-1755*, Durham, N.C., 1963, p. 3, further insisted that „The central fact about the history of irony in Greek use is its inseparability from Socrates' personality and influence. " Hence, our return to Socrates.

of German Romantic thought and its adoption of the central method, irony.[19] Socratic irony can be clarified by briefly reviewing the central planks of Socrates' method of dialogue with the young men of Athens. In dialogues of the middle period like the *Meno* and the *Theatetus*, we find paradigmatic instances of this ‚methodological' irony. There, the explicit subject matter is the nature of knowledge and truth, and how or even whether they can be taught or communicated at all, a topic preoccupying Schlegel, Novalis, Jean Paul Richter, Ludwig Tieck, and Karl Solger.

Like the Romantics after him, Socrates always insisted that he could teach nothing, since every person has to „educate himself." But he did acknowledge that he could assist in the improvement of a young man's opinions, by showing him where his beliefs were inconsistent, confused, without grounds or evidence, or merely based upon his acquiescence in prevailing attitudes of his fellow citizens. Socrates described this improvement as the process of raising unthought-out opinion into something better, which he named ‚right opinion' (opinion analysed, cleared of contradiction, and provided with a reason). This aim of improving *mere* opinion into *right* opinion (or even knowledge, if that were only possible) was a constant preoccupation of Plato's Socrates (as it was of Berkeley). As our Romantics realised, this Socratic, typically methodological concern regarding knowledge about nature or reality can be applied by direct analogy to our reading of philosophy and literature – to raising opinion about philosophical-literary texts to right opinion (or what we might call provisional knowledge). For the centuries'-long received opinion about philosophers – those interpretations which confer upon texts systems and doctrines – was (as the German Romantic Ironists, Coleridge, and Nietzsche all insisted) as much in need of enquiry and analysis as are the preconceptions which guide our interpretations of nature and experience in general.[20]

For Plato's Socrates, knowledge in any final sense was probably unattainable; he was clearly a pragmatic (only relative) sceptic.[21] Hence, the examination of ‚received opinion' about the world and human experience was in his view the genuine work of philosophy. That great English literary critic of the eighteenth century, Samuel Johnson (who markedly influenced Coleridge's methodological interests), elucidated Socrates' method in the realm of

[19] Schlegel wrote, „Novels are the Socratic dialogues of our time. And this free form has become the refuge of common sense in its flight from pedantry," *KF* 26.

[20] Aristotle, too, had made the clear distinction between inquiries directed towards an explanation of phenomena and those directed primarily toward rectifying opinion, as in his *Physics* I.184.a, 10-14.

[21] See, for a few examples, *Republic* VII 533b-c and 539b-d, *Phaedo* 85c-d, 107b, and 114d, *Meno* 86b-c, and the *Theaetetus*. In the *Sophist* and the *Gorgias*, and in parts of the *Meno*, Socrates argued against the ‚pernicious' skepticism of the Sophists, to which his own pragmatic skepticism was opposed.

literary criticism.[22] He denied the ‚Cartesian' view that human reason might apprehend the metaphysical nature or ‚real essence' of phenomena in an intuitive, certain manner. Inquiry for Johnson was not about what *is* ultimately the case behind the complications of ordinary experience. Inquiry should be aimed at certainty about what is *said* to be the case. Johnson was well-known to our German Romantic Ironists. While they made great advances beyond him in their crucial insights into Shakespeare, they were influenced by his profound grasp of Socratic-Platonic methodology and the closely-related meaning of Socratic irony. For the Germans, as for Johnson and Coleridge, irony, in its broadest, most significant sense, was rooted in the realisation that – in our efforts to improve opinion into right opinion – the object of analysis is none other than the received opinion *surrounding* the ‚things' we seek to know better. These things may be human experience, our fellow men, perception, literature, philosophical texts, nature, and so on. Socratic irony roots itself in the transformation of our object of enquiry from what *is* the case (‚things,' nature, reality) to *what is said to be the case* (received opinion).

III Philosophy and Literature as Criticism

In the German Romantic's understanding of Plato's Socrates, for Socrates, irony was a critique of perspectives and theorizing[23]; it often appears negative and destructive, exposing error but only leaving a vacuum, just like traditional methodology, as described above. Yet, according to some thinkers, the „chief task... [of philosophy [is] to help get rid of the useless lumber that blocks our highways of thought."[24] Like methodology, irony turns to a different level or in a new direction, to discover that ‚content' in philosophy ought to be method of enquiry itself. Philosophy for ironists and methodologists is a form of criticism, not a body of thought, or doctrines, or a system. It is a method of *criticism* of our ways of thinking, of our modes of enquiry, and of our resulting theories. It strives to establish, in literary or philosophical analysis, overt *principles* of criticism, in order to construct a reliable method of interpretation.

Ludwig Tieck criticized Hegel for mistaking genuine irony (propounded most thoroughly by Karl Solger) for mere ‚common irony,' „that crude irony of Swift. Yet one can know from Plato [he continued] that there exists another

[22] See Wright, John W., „Samuel Johnson and Traditional Methodology", in: *PMLA* 1971, p. 40-50; Wright gave a thorough account of Johnson and others and their relation to Plato's methodology.

[23] See Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, 1960, for an early, thorough account of German Romantic irony.

[24] Dewey, „From Absolutism to Experimentalism," a.a.O., p. 5.

far higher irony."[25] The German Romantic concept of irony always referred to Plato and Socrates for elaboration. But these thinkers were not using the word irony in a new way; they were analysing Socratic irony and bringing out its implications for their contemporaries, since it had been poorly understood. To quote Tieck: „Over the whole of a Platonic dialogue (take just the *Symposium*) hovers a higher intellectual irony than is communicated even in Socrates' apparent ignorance."[26] An early English expounder of irony similarly insisted that

> „Socratic irony is the most important of all the ironic forms: for on the one hand it brings us close to the earliest extant uses of the word in Greek, and on the other it is the matrix of all ironies which the romantics of the eighteenth and nineteenth centuries developed... Socratic irony contains the germs of all the newer ironies... of the last century."[27]

As Schlegel well knew, Socrates' assumed ignorance is not only understatement (‚litotes'); in his knowledge of his ignorance (for he knows that all he has is opinion) is his wisdom. What is apparently ‚empty' is shown to be full of content. Such a Nietzschean ‚reversal of values' is a favourite device in the dialogues, with Socrates insisting that knowledge is not of things, nor is it a *body* of thought, or a doctrine or system acquired by imbibing truths from *others*. Rather, the dialogues portray knowledge as a practice and a process, *not* a product; it is a restless, never-ending search, an on-going enquiry, a conversation, if you like, with the young men of Athens, restlessly trying one mode of attack after another, to see what it might yield. Moreover, Socrates constantly presented even right opinion as metaphoric, that is, as the *grasping of relations* or *relational apprehension*, as in the *Meno*, in its marvellous dialogue within a dialogue, between the slave boy, Meno, and Socrates; or note the deconstructive and paradoxical metaphor of the elusive statues of Daedelus introduced at the end (*Meno* 97e-98) as the best description of knowledge.[28]

Plato's systematic literary techniques of dialogues within dialogues, extended metaphors, framework devices, and irony are designed to initiate in the young Athenian men (and in us, the readers!) an experience of ‚relational apprehension,' which is the true experience of knowledge – or right opinion, at least. Metaphor – that central vehicle and record of human knowledge[29] – is one of his favourite devices, as it was for Nietzsche; it occurs throughout the

[25] *Ludwig Tiecks Nachgelassene Schriften*, ed. R. Köpke, 2 vols., Leipzig, 1855, II, p. 238. And see Walzel, Oskar, „Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger", in: *Helicon* 1 (1938), p. 33-52, especially 46-48.

[26] *Ludwig Tiecks Schriften*, 28 vols., Berlin, 1828-54, vol. 6, p.s xxviii-xxix.

[27] Sedgewick, G.G., *Of Irony: Especially in the Drama*, Toronto, 1948, p. 10, 13.

[28] In the *Theatetus*, the relation of opinion to knowledge is the explicit subject of investigation; see 210b.

[29] See further Wright, John W., *Shelley's Myth of Metaphor*, Athens, Georgia, 1970, and see Turbayne, Coline, *The Myth of Metaphor*, New Haven, 1962.

dialogues, the most famous being the metaphor of ‚knowledge as remembrance' in the *Meno* and *Phaedo* (and briefly in the *Phaedrus*). This metaphor has been interpreted as a doctrine, when throughout these dialogues it functions as a practical means for helping listeners to an experience of relational apprehension: knowledge is *like* remembrance, for both occur in a flash of recognition. Later Socrates insisted that this equation was only an ‚analogy,' not knowledge, thereby emphasising its functional purpose, as a means to incite a flash of understanding, not to establish a doctrine. Compare this with Friedrich Schlegel's belief that the goal of irony and dialectical movement is not a static doctrine or some absolute certainty, but „...a perpetually renewing movement," and „uncompleted Becoming." [30] For Schlegel, philosophy should not seek „representation of the Absolute," but „absolute representation," an accurate description of Plato's ironic endeavours.

One of the most interesting English literary critics on Greek irony was Connop Thirlwall, who was much influenced by Friedrich Schlegel, Tieck and other German ironists. He followed them in distinguishing between ‚dialectic irony' and ‚verbal irony,' dismissing the latter as confined to mere portions of a text, instead of „pervading every part, ... spread over the whole like a transparent vesture closely fitted to every limb of the body...The most perfect ever produced are those which occur in Plato's dialogues."[31] The aim not only of Socrates' irony, he argued, but especially of Sophocles' irony (and all the Attic tragedians) was self-knowledge, a higher self-consciousness and self-criticism than ordinary awareness can achieve. But Thirlwall's discussion is most instructive in its limitations. For he restricted his account of irony to the characters *within* the plays or dialogues. Hence, he never managed to express the full meaning of German Romantic irony, namely, that irony, as self-criticism and knowledge, must include the spectator, the reader, and the audience. For example, Tieck showed that irony breaks through the boundaries of the work of art to pull the spectator or reader right into the inside of the artefact, as in *Der Gestiefelte Kater*, where author and audience virtually end up on the stage with the actors as part of the play, or *Zerbino*, where „the dramatis personae finally believe themselves to be merely fictive nonentities, thus drawing the audience themselves onto the stage" (Jean Paul, *V über A*, section 33).

Like Tieck, Jean Paul Richter and Fr. Schlegel also appealed to Plato, Sophocles, and Aristophanes as paradigms of such ‚höhere ironie.' Schlegel went so far as to insist that Plato's Socrates was the very ‚Voraussetzung' for Romantic Irony (*Lyceums Fragmente* 108).[32] But these Germans extended their philosophical foundation to literature when they found Greek irony reemerging in the drama and poetry of Shakespeare. What Plato's Socrates, the

[30] *AF* 116.

[31] Thirlwall, „The Irony of Sophocles," in: *Remains Literary and Theological*, ed. J.J. Stewart Perowne, London, 1878, vol. 3, 1-157, p. 1-2.

[32] For Jean Paul, see *V über A*, sections 12, 33, and 35.

Attic dramatists (especially Sophocles) and Shakespeare had in common was the insistence that irony is an expression of the essence of art.[33] That essence involves breaching the boundary between work of art and spectator, overcoming that – and many other oppositions – in a dialectical activity.

All these writers described art as demanding significant and imagination participation from the reader. David Worcester, for instance, expressed the necessity „that the reader join more energetically with the author in the act of artistic creation." The reader must become a ‚fellow labourer'; indeed, everyone must give birth to his own ideas (compare Socrates as avowedly a midwife only, in the *Theatetus*); for Worcester, „The work of the reader is doubled ... for [he] must act as author in dramatic irony"[34] (see further pages 73-80). A few English critics did realise that the German concept of irony analysed Plato's dialogues correctly in showing that „irony complicates the structure of a work of art, increases the reader's participation ... and adds a new dimension to literature."[35] This ‚new dimension' is the addition of self-criticism, self-consciousness, and self-knowledge, or the realisation that both author and reader must include their responses to the text as already a part of the subject matter of the artefact, as part of its very structure. That is, the text already contains within its content an anticipation of reactions to it, as well as a *critique* of those anticipated readerly responses.

One could argue that this new dimension is a part of the meaning of art. And the inclusion of apparently external responses in the content of the artefact is indeed a paradox.[36] Yet, on analysis it seems obvious, since any work of art will have, as a major part of its content, a portrayal of the human mind's processes of the perception and interpretation of the world, events, and characters – processes exactly analogous to those the reader is engaged in, in trying to read a text. Characters and narrators (implied authors) are portrayed struggling to understand each other; they puzzle over the meaning of events and of the world. In striving to ‚read' these things, they mirror the reader's task, and are startling analogies for readers of all kinds, from the obtuse to the insightful.

[33] For Solger, „Our present, real existence, recognized and lived in its essential nature, is art, and ... everywhere we will find irony, the most perfect fruit of the artistic intelligence, and central core...". From *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, ed. W. Henckmann, München, 1971, 395. Translation from *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*, ed. K.M. Wheeler, Cambridge, 1984, p. 150.

[34] Worcester, David, *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., 1940, p.s 73-4, and 79-80.

[35] Ebd., 141.

[36] See Schlegel, *KS* 48, „Irony is the form of paradox."

IV Conclusion

Because of this essentially ironic (artistic) dimension in every artefact, art (with its inherent irony) always draws our attention to our own conduct, our own processes of interpretation, perception, observation, and response. Irony, then, is indeed a principle of art and a statement that, in every work of art, there is an inherent metaphor between the overt content delineated by the arbitrary boundaries of the work of art, and a larger boundary which includes the spectator/ reader. We can say further that irony is the shattering of this duality: the barrier between artefact and ‚reality' is transcended or overcome (aufgehoben). „Illusionsstörung" is precisely the establishment of the inherent analogy between the content of an artefact and the spectator's experience of it.

Irony defined as saying one thing yet meaning its opposite was seen already by Aristotle to be inadequate. Its meaning was broadened to suggest saying one thing but meaning something else (not just the opposite) or something more (as in litotes); or, irony is that which „with one eye looks two ways at once" (both from the *OED* ‚irony' entry). These wider definitions allow for considerable indeterminacy and uncertainty in any ironic statement, and they also sound rather like definitions of metaphor. The relationship between irony and metaphor is not easy to articulate, but they seem to share a number of characteristics. Indeed, one of Socrates' major methods of irony is to offer explanations to the young men of Athens which are ‚only analogies' and are usually expressed in metaphors and even myths (extended metaphors). Both metaphor and irony reject the literal level of meaning as the intended one, and both demand from the reader/ listener a more active, imaginative type of reading.[37] Each also involves that ‚flash of recognition' or grasping of relations so characteristic of imaginative activity. Aristotle had insisted that „the greatest thing by far is to be a master of metaphor. It is the one thing that cannot be learned from others. It is the mark of genius."[38]

Both metaphor and irony eschew the literal and any direct communication. Moreover, the structure of metaphor is also that of irony, namely, the structure of difference and opposition; yet both also involve synthesis of differences. It may well be true that where irony is present, there is an inherent metaphor, and that metaphor is inherently ironic. All these comments suggest, moreover, that both metaphor and irony are fundamentally fragment forms. They mean more than they say, and point beyond themselves, much as a symbol does. The idea of the fragment is fundamental to both these literary figures of speech, as

[37] According to Beda Allemann, in „Ironie als literarisches Prinzip", in: *Ironie und Dichtung*, ed. Albert Schaefer, München, 1970, p. 20, the more hidden and unobtrusive the signals of ironic meaning, the more effective and intense the irony; but the harder the reader must work, too!

[38] From Shibles, Warren A., *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*, Whitewater, Wisconsin, 1971, p. vii.

it is to the Romantic conception of art. The work of art is always in need of completion by a reader or spectator; the latter must become a kind of author. In poems like Shelley's „Ozymandias," we see best expressed the German Romantic idea of ruins and fragments as the very nature of artefacts.

„Ozymandias" is a perfect symbol for the meaning of German Romantic irony and the central role of the fragment form. The reader finds extreme ambiguity of tone as well as irresolvable uncertainty of who said what to whom, along with metaphors and images of ruin and fragmentation that raise central German issues about unity, part-whole relations, and about the paradoxical relation of art to ‚reality'. This short, ‚ek-phrastic' poem begins with a curious, typically Socratic framework device of a mysterious traveller, relating information to an unnamed, unidentified narrator, not only about a work of art, but also about a sculptor's reading of his ‚subject.' Yet we can't tell where his words end and the narrator's begin. One can see in the framework device a parable about the difficult role of the author/ artist in his efforts to communicate (as with a reader), along with queries about the very nature and possibility of communication and its pitfalls, a central issue for Schlegel, when he posed the question: „Of all things that have to do with communicating ideas, what could be more fascinating than the question of whether such communication is actually possible?"[39]

There are direct references to ‚reading' (lines 6-8) and indirect ones to interpretation (lines 9-10), as well as studiously opaque phrases that defy univocal meaning (6-8):

„Ozymandias

I met a traveller from an antique land

Who said: Two vast and trunkless legs of stone

Stand in the desert ... Near them, on the sand,

Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,

And wrinkled lip, and sneer of cold command,

Tell that its sculptor well those passions read

Which yet survive, stamped on these lifeless things,

The hand that mocked them, and the heart that fed;

‚My name is Ozymandias, king of kings:

[39] Second paragraph of „Über die Unverständlichkeit" (1800), from Firchow, 257, based on *KFSA*.

Look on my works, ye Mighty, and despair!'

Nothing beside remains. Round the decay

Of that colossal wreck, boundless and bare,

The lone and level sands stretch far away. "[40]

One would be hard-pressed to find a more succinct and beautiful expression of Friedrich Schlegel's Socratic/Platonic concept of irony and of the fragment than in this English sonnet of 1817. Relatedly, the German concept of art and the ‚artefact' as an *organic* unity was often misunderstood in England as implying the opposite, when – in fact – organicism's major impulse is toward incompletion. An organic being is in a state of growth, development, and evolution, not a static, fixed structure of unity. Unity is present in the integrity of the relation of parts to whole, but it is an organic unity, one that can develop, evolve, and be transformed. „All life is but a fragment anyway" wrote Jean Paul (*SW*, 1:2:5).[41] Or, as Schlegel put it, the real essence of romantic poetry is that it „should forever be becoming and never be perfected" (*AF* 119).

Schlegel elaborated on the meaning of the idea that the artefact is essentially fragmentary when he said that incomprehensibility pervades works of art, not only because they have levels upon levels of ironic and metaphoric strata hidden beneath their „brilliant outward covering" or surface content. The goal of the reader is not, of course, to decipher some definitive meaning; the goal for Schlegel was precisely Socrates', of self-knowledge through Selbsttätigkeit. Yet irony and metaphor prevail once again, as we learn that self-knowledge is only a metaphor – since it is as impossible and fragmentary as any other kind of knowledge (we can only strive at most for ‚right opinion'). Self-knowledge for Schlegel, Karl Solger, and others meant a practice or process, not an achievable end. For them, the practice of self-cultivation, of striving to overcome fragmentation, incompleteness, and ignorance can never be completed.[42] We seek, as Socrates insisted, what we can never achieve, for like romantic poetry, (self-) knowledge „should forever be becoming and never be perfected" (*AF* 116).

Perhaps the greatest danger for a scholar is the tendency to become too earnest. Schlegel, Novalis, Tieck, Jean Paul and many others avoided this pitfall by devising innumerable playful gestures – many of which did have the

[40] *Selected Poetry and Prose of Percy Bysshe Shelley*, ed. Carlos Baker, New York, 1951, p. 375. Contrast this version with *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. Neville Rogers, in four vols., Oxford, 1975, vol. ii, p.s 319-20, which places quotations in additional places.

[41] *Sämtliche Werke*, ed. Eduard Berend, 37 vols. in three parts, Weimar, 1927-44, Berlin, 1952-63.

[42] Compare Schlegel, „A classical text must never be entirely comprehensible. But those who are cultivated and who cultivate themselves must always want to learn more from it." (*KF* 20)

serious effect of challenging literary conventions and authorities which obstruct imaginative innovation. Yet their more important effect was to help the reader into a state of mind that their admirer and friend, S.T. Coleridge, called ‚geniality.' A later English critic caught the tone when he wrote that Plato's irony is liminal, with its „trembling equipoise between earnestness and jest."[43] Another writer generalised in a way pertinent to German Romantic concepts, when he wrote that Socrates elevated irony

> „to a method of dialectic, an informing principle of personality, and a way of life. Plato himself revealed the ironist's secret: ‚Serious things cannot be understood without laughable things, nor opposites at all without opposites, if a man is really to have intelligence of either.' "[44]

Furthermore, Quintillian is reported as having said, most wittily, yet also most seriously, „a man's whole life may be coloured with *irony*, as was the case with Socrates, who was called an ironist because he assumed the role of an ignorant man lost in wonder at the wisdom of others."[45] Cicero, in his *Brutus* 299, went further and admitted, „I should like to be thought an eiron"; certainly in his writings about Plato and Socrates he was one[46] (and see further *De oratore*, II). It is not wholly implausible to think that Friedrich Schlegel might have shared Cicero's wish to be thought an *eiron*, a liminal, Borges-like „Man on the Threshold," for whom, „in this sort of irony, everything should be playful and serious, guilelessly open and deeply hidden,... [everybody should] take what is meant as a joke seriously and what is meant seriously as a joke." (*KF* 108) He might have been expressing something like this when he noted, in *KF* 126, „The Romans knew that wit is a prophetic faculty; they called it nose." Perhaps it was that nose-like needle which, for Middleton and Renely two hundred years earlier, made it possible that a person can, like Cyclops, „by his needle ... understand ironia, that with one eye looks two ways at once."[47] Or, to conclude, perhaps Schlegel, the *eiron*, is best caught in his serious but funny remark, „As is well known, Leibniz went to Spinoza to have his glasses made... if only he had also ordered his eyes there..." (*AF* 270).

[43] Thomson, J.A.K., *Irony: An Historical Introduction*, London, 1926, p. 63.

[44] Worcester, *The Art of Satire*, a.a.O., 94-5.

[45] Knox, a.a.O., 5, and see Sedgewick, a.a.O., 10, for further Quintillian remarks as well as Quintillian IX ii 44-6.

[46] For an amusing, nineteenth century account of the ‚eiron', see Otto Ribbeck, „Über den Begriff des eiron", in: *Rheinisches Museum* 31 (1876), p. 381-400; and see the companion study on the ‚alazon', or impostor: the *alazon* appears as something more, the *eiron* as something less than he is. And see Aristotle, *Nicomachean Ethics* IV vii 13-14, and *Rhetoric* III xviii, on a vindication of the *eiron*.

[47] *Oxford English Dictionary* ‚irony', 1620 examples.

UNIVERSIDADE FEDERAL Biblioteca Comunitária

Richard T. Gray

Kritische Parabase: Schlegel, Nietzsche und die kulturkritische Philologie, oder Wie man mit dem Hammer philologiert[1]

„Niemand versteht sich selbst, in so fern er nur er selbst und nicht zugleich auch ein andrer ist. Z. B. wer zugleich Philologe und Philosoph ist, versteht seine Philosophie durch seine Philologie und seine Philologie durch seine Philosophie."

— Friedrich Schlegel, KFSA II, 18, 84[2]

„Drei Dinge muß der Philologe, wenn er seine Unschuld beweisen will, verstehen, das Alterthum, die Gegenwart, sich selbst: seine Schuld liegt darin, daß er entweder das Alterthum nicht oder die Gegenwart nicht oder sich selbst nicht versteht."

— Friedrich Nietzsche, KSA 8, 127

Die These, dass gewisse Gemeinsamkeiten zwischen den philologischen Ansichten Friedrich Schlegels und den Betrachtungen des „Zukunftsphilologen" Friedrich Nietzsche bestehen,[3] geht wohl fast achtzig Jahre zurück auf den Hinweis Friedrich Gundolfs, demzufolge man Schlegel „den wissenschaftlichen Entdecker des ‚Dionysischen' nennen" müsse, „der diese ewige Lebensmacht des Altertums zugleich metaphysisch deuten und künstlerisch erneuern wollte."[4] Wer aber bei Nietzsche nach konkreten Bezügen zu den philologischen oder literarischen Arbeiten Friedrich Schlegels sucht, investiert viel Zeit vergeblich – denn Friedrich Schlegel bleibt bei Nietzsche so gut wie unerwähnt.[5] Die Frage nach einem möglichen Einfluss Friedrich Schlegels auf

---

1 Diesen Aufsatz widme ich dem Gedenken meines verstorbenen Seattler Kollegen, Ernst Behler.

2 In den Zitaten aus Schlegels Fragmentheften habe ich stillschweigend die deutschen Begriffe für die griechischen Kürzel eingesetzt, die Schlegel durchwegs für zentrale Konzepte wie „Philosophie" oder „Philologie" gebraucht.

3 Bekanntlich hat Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff Nietzsches *Geburt der Tragödie* als „Zukunftsphilologie" – eine Anspielung auf die „Zukunftsmusik" Richard Wagners – von philologischer Seite aus stark kritisiert und als philologisches Werk abgetan. Vgl. sein Pamphlet *Zukunftsphilologie!: Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches ordenli. Professors der Classischen Philologie in Basel „Geburt der Tragödie"*, Berlin, 1872.

4 Gundolf, Friedrich, *Romantiker*, Berlin, 1930, S. 30.

5 In ihrer frühen und ergiebigen Analyse der Bezugspunkte zwischen Schlegel und Nietzsche betont Eva Limmer, dass diese Beziehung eine eher zufällige ist, die auf Geistesverwandtschaft, nicht auf unmittelbaren Einfluss zurückgeht. Siehe dazu Limmer, Eva,

Nietzsche bleibt letztlich eng und unergiebig. Nietzsche jedenfalls hat seine eigene Originalitüat als Entdecker des Dionysischen bei den Griechen ohne Einschränkung behauptet. In *Götzen-Dämmerung* schreibt er: „Ich war der erste, der, zum Verständniss des älteren, des noch reichen und selbst überströmenden hellenischen Instinkts, jenes wundervolle Phänomen ernst nahm, das den Namen des Dionysos trägt" (KSA 6, 158). Auch wenn Schlegel als einer der ersten die dunkle, pessimistische Sicht der griechischen Tragödie anerkannte (KFSA I, 6, 286) und die Basis der griechischen Kultur und Bildung in orgiastischen Riten suchte (KFSA I, 1, 411), hat Nietzsche insofern recht mit seinem Anspruch auf Originalität, als er der erste war, der aus dieser Einsicht in die dionysische Grundlage der antiken Kultur grundlegende Konsequenzen zog und eine radikale Uminterpretation der Griechen auf dieser Basis vornahm. Letztlich bleiben aber doch solche Bezüge zwischen den Auffassungen Schlegels und Nietzsches rein thematisch; und darum soll es hier nicht gehen. Mein Interesse gilt eher den philologischen *Methoden* und *Vorgehensweisen* Schlegels und Nietzsches; denn hierin zeigt sich meines Erachtens ein zukunftsweisendes Moment, das das philologische Interesse Schlegels und Nietzsches mit dem kulturkritschen Zweig der gegenwärtigen philologischen Wissenschaften verbindet. In diesem Sinne sind sowohl Friedrich Schlegel – der Wahlphilologe – und Friedrich Nietzsche – der Zwangsphilologe – als „Zukunftsphilologen" zu bezeichnen, und ihre philologische Methode kann von daher zu Recht, aber selbstverständlich nicht pejorativ, als „Zukunftsphilologie" designiert werden.

Nun bin ich selbstverständlch nicht der erste, der eine konsequente Entwicklungslinie von Friedrich Schlegel und den deutschen Frühromantikern über Friedrich Nietzsche bis hin zu der zeitgenössischen Literaturtheorie und literaturkritischen Methodologie ziehen möchte. Diesbezüglich haben die „Poststrukturalisten" jedweder Färbung historischen Vorrang. Die Welt, in der Nietzsche bei den Poststrukturalisten verankert wird, ist aber eindeutig eine *anti-hermeneutische* Welt, in der Philologie auch kein Ziel oder Zweck hätte, außer der Endlosschleife des interpretativen Vorgangs selber.[6] Im Gegensatz zu diesen poststrukturalistischen Perspektiven, möchte ich auf Walter Benjamins Konzept einer romantischen Kunstkritik zurückgreifen, die zwar reflexiv verstanden werden kann, als – in Benjamins Worten – „Denken des Denkens des Denkens," die aber jedoch nach Benjamin „mehr [ist] als ein endloser und leerer Verlauf."[7] Benjamin konzipiert die romantische Kunstkritik

Vorklänge der Philosophie Nietzsches bei dem jungen Friedrich Schlegel, Diss., Universität Leipzig, 1925, S. 6-7. Auch Norman, Judith, „Nietzsche and Early Romanticism", in: *Journal of the History of Ideas* Bd. 63 (2002), S. 502, geht davon aus, dass Nietzsche die Texte Friedrich Schlegels nicht gekannt hatte.

6 Dazu Foucault, Michel, „Nietzsche, Freud, Marx", übersetzt von Jon Anderson und Gary Hentzi, in: *Critical Texts* 3 (1986), H. 2, S. 1-5.

7 Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1973, S. 21.

bekantlich nicht als ein Urteil – sei es nun objektiv oder subjektiv – über das zu kritisierende Werk, sondern als eine Art denkerischer Ergänzung des Werkes selbst. Nach dieser Auffassung besteht die Aufgabe des kritischen Verfahrens in der „Bewußtseinssteigerung des Werkes durch Kritik." „[F]ür die Romantiker," so Benjamin, „ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung. In diesem Sinne haben sie poetische Kritik gefordert, den Unterschied zwischen Kritik und Poesie aufgehoben."[8] Benjamins Vorstellung teilt mit den Auffassungen des französischen Poststrukturalismus sowohl den reflexiven als auch den poetischen Impuls der romantischen – und wir können auch ruhig sagen, der Nietzscheschen – philologischen Kritik, ohne sie aber entweder als Teufelskreis einer endlosen Interpretationsschleife oder als verabsolutierte literarische Rede gegen praktische, *kritische* Zwecke abzuschotten. In den philologischen Arbeiten Schlegels und Nietzsches – so meine Hypothese – geht es gerade um die praktische und kritische Anwendung philologischer Erkenntnisse und Einsichten für eine gegenwärtige und zukünftige künstlerische Praxis, aber auch für eine Lebenspraxis im philosophischen Sinn.

In ihrer Auseinandersetzung mit den Griechen und mit der altgriechischen Kultur geht es Schlegel und Nietzsche vor allem um die *Relevanz* der Griechen für die Gegenwart und die Zukunft – auch in diesem Sinne kann man zurecht beide als „Zukunftsphilologen" bezeichnen. Sie betreiben Philologie als eine Art Doppelperspektive, die die Vergangenheit des philologischen Objekts und die Gegenwart des Philologen in einem einzigen Blick zusammenzufügen versucht. Als Bild für diese doppeloptische kritische Perspektive habe ich die Figur der „Parabase" gewählt. Bekanntlich hat Schlegel die Bedeutung der Parabase für die griechische Komödie hervorgehoben, und auch seine eigene Theorie der romantischen Ironie und des Romans als romantischer Gattung *par excellence* aus der Figur der Parabase teilweise hergeleitet.[9] Mich interessiert aber vorerst nur die allgemeine Form der Parabase. In der altgriechischen Komödie bezeichnet sie eine Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Chor, der quasi aus der Handlung heraustritt, um das Publikum direkt anzusprechen und vor allem darauf hinzuweisen, wie die dramatische Handlung und der politische Alltag des Zuschauers auf einander zu beziehen sind. Verschiedene Aspekte der Struktur der Parabase scheinen mir von besonderer Relevanz für die philologische Methode der beiden Friedrichs zu sein. Am Offensichtlichsten ist erstens das Moment der Illusionsbrechung, das mit dem Hervortreten des Chors und die Ansprache an das Publikum hervorgerufen wird.[10] Zweitens aber entwickelt sich der Chor selbst aus

8 Ebd., 61, 63-64.

9 Vgl. hierzu Schlegels Bemerkungen in seinen poetischen Fragmentheften zu Parabase und Roman (KFSA II, 16; 132; 111; 117; 265).

10 Paul de Man betont diese Geste der Unterbrechung, wenn er die Parabase mit dem Schlegelschen Konzept der Ironie in Verbindung bringt; vgl. de Man, Paul, „The Concept of Irony", in: *Aesthetic Ideology*, hg. v. Andrzej Warminski, Minneapolis, 1996, S. 178.

Mitspielern, die *inmitten* der dramatischen Handlung stehen, zu Kommentatoren, die *über* oder *außerhalb* dieser Handlung stehen. Drittens ruft der Chor durch die Ansprache an das Publikum dasselbe aus der Fiktion der dramatischen Handlung heraus und versetzt es zurück in die eigene kulturpolitische Gegenwart. So gesehen hat die Verwandlung des Chors von einer teilnehmenden in eine distanziert-kritische Instanz die Funktion, eine ähnliche Verwandlung in den Zuschauern vorzubereiten.[11] In diesem kritischen Gestus werden philologisches Objekt und die kulturelle Gegenwart des philologierenden Individuums produktiv aufeinander bezogen. Dabei stellt die philologische Kritik eine literarisch-rhetorische Geste dar, die wie die dramatische Parabase das „Publikum" zur hermeneutischen Anwendung der philologischen Erkentnisse auf seine gegenwärtige Situation herausfordert.

Mein erster Epigraph, der Schlegels philosophischen Heften entnommen ist, spricht ein Thema an, dass sich durch Schlegels philologische Überlegungen hindurchzieht: die dialektische Zusammenführung von philologischer Methode und philosophischer Betrachtung. In dem zitierten Fragment geht es Schlegel schon um eine Art Doppeloptik, die aus diesem Bündnis zwischen Philologie und Philosophie entsteht. Für den jungen Schlegel der „Athenäumszeit" sind Philologie und Philosophie Schwesterdisziplinen, die einander wechselseitig ergänzen. Diese Ergänzungsfunktion läuft bei Schlegel häufig unter dem Namen „Kritik." Nach Schlegels Auffassung spielt die Philologie in ihrer Beziehung auf Philosophie gerade die überordnete kritische Rolle, die sonst die Philosophie als kritische Disziplin in Anspruch nimmt. Dies gilt aber auch umgekehrt. So dient Philosophie als die notwendige Ergänzung zur Philologie. Dementsprechend heißt es in einem Fragment, das sein Ideal der philologischen Arbeit beschreibt: „Die recht kritischen Philologen lesen sehr philosophisch ohne es zu wissen. Streben nach einem *absoluten* Verstehen" (KFSA II, 16, 71). Vor allem das, was Schlegel hier als *kritische* Philologie bezeichnet, wird durch diese Verschmelzung von philologischer und philosophischer Betrachtungsweisen definiert. Philosophie und Philologie werden also bei Schlegel als vollkommen komplementäre Diskurse betrachtet.

Im Sommer und Herbst 1797 fasste Schlegel den Plan, eine Abhandlung über die Philologie zu schreiben. Bis dahin hatte sich Schlegel vor allem als *praktischen* Philologen, als Autor von kritischen und historischen Auseinandersetzungen mit der Literatur des Altertums hervorgetan. Seine Pläne im Hinblick auf eine Untersuchung der Philologie als Wissenschaft markieren aber eine deutliche Wende von einer praktischen Anwendung philologischer Methoden zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Philologie als Wissenschaft. Wie so vieles, was Schlegel in dieser Zeit konzipierte, blieb auch diese Abhandlung über den „Begriff der Philologie" unvollendet. Was

[11] Insofern könnte man Schlegels Konzeption der Parabase in der Komödie als eine Vorform des Brechtschen „V-Effekts" interpretieren und Schlegel in diesem Sinne als Vorläufer Brechts betrachten.

uns von diesem Plan übrigbleibt, sind lediglich die zwei „Zur Philologie" überschriebenen Fragmentsammlungen, die Schlegel in Vorbereitung auf diese Abhandlung zusammenstellte.

Im Hinblick auf Nietzsche ist diese Wende bei Schlegel von einer praktischen zu einer theoretisch-kritischen Philologie von entscheidender Bedeutung; denn Nietzsche wird bekanntlich eine ähnliche Wende in seinen eigenen philologischen Beschäftigungen erleben in der Zeit nach der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie*. In den Jahren 1874-75 konzipierte Nietzsche eine *Unzeitgemässe Betrachtung* mit dem tentativen Titel *Wir Philologen*, die ihm auch als theoretische und kritische Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen philologischen Praxis vorschwebte. Ähnlich wie bei Schlegel blieb aber auch Nietzsches kritische Abhandlung über die Philologie unvollendet, und wie im Falle Schlegels sind auch hier nur einige fragmentarische Notizen zu dieser geplanten Schrift auf uns gekommen. In einem dieser Fragmente aber weist Nietzsche auf das zentrale Thema hin, das auch Schlegels kritische Beschäftigung mit der Philologie auszeichnete: die Beziehung des Philologen zum Philosophen. Hier notiert sich Nietzsche: „die Philologen als Vorbereitung des Philosophen, der ihre Ameisenarbeit zu nutzen versteht, um über den *Werth des Lebens* eine Aussage zu machen. Freilich ist, wenn es keine *Leitung* giebt, der *grösste Theil* jener Ameisenarbeit einfach *Unsinn* und überflüssig" (KSA 8, 32). Nun fällt aber auf, dass Nietzsche die Beziehung zwischen Philologie und Philosophie sich wesentlich anders vorstellt, als dies bei Schlegel der Fall war. Philologie und Philosophie ergänzen einander nicht mehr, wie bei Schlegel, in einer Art dialektischer Verschränkung, in der jede dieser Disziplinen die andere kritisch erhebt und erhöht, sondern Philologie wird bei Nietzsche als „Ameisenarbeit" abgetan, die lediglich die große, wohl synthetische Arbeit des Philosophen vorbereitet. In Nietzsches Fragment handelt es sich aber vorwiegend um eine Polemik gegen eine negative, beschränkte Form der Philologie, die seiner Ansicht nach nur dazu dient, philologische Fakten festzulegen und zusammenzustellen, damit die richtig interpretative Arbeit, die darauf aufgebaut werden müsste, vom Philosophen geleistet werden kann. In Nietzsches Fragment kommt aber auch ein weiteres bedeutendes Element zur Sprache: der Bezug der philologischen „Ameisenarbeit" auf das *Leben* selbst. Damit wird auf das entscheidende Thema angespielt, das Nietzsche in der Periode der *Unzeitgemässen Betrachtungen* beschäftigte: die Anwendung jedweder Form des Wissens auf das *Leben*, und die Bewertung von Wissen auf der Basis seines möglichen Beitrags zu einer erhöhten Lebenspraxis. Hiermit sind wir zu dem Kernproblem zurückgekehrt, das ich in diesem Beitrag skizzieren möchte: das Zusammenspiel bei Schlegel und Nietzsche von der Konzeption einer *kritischen*, sich von der wissenschaftlichen Norm bewusst abgewandten Philologie mit einer Theorie der pragmatischen Anwendung philologischen Wissens auf das zeitgenössische Kulturleben.

Sowohl Schlegel als auch Nietzsche stehen der gängigen philologischen Praxis ihres Zeitalters durchaus kritisch gegenüber. Schlegel zum Beispiel wirft fast allen Philologen vor, „Garvianer" – also dem Vorbild von Schlegels Nemesis, Christian Garve verpflichtet – zu sein. Die Eigenschaften, die Schlegel mit diesen „Garvianern" verbindet, sind Mystizismus, Schwärmerei, Mangel an Kritik und das Fehlen an historischem Sinn (KFSA II, 16, 35). In einem Fall steigert sich Schlegels Kritik bis zum Vorwurf der absoluten Unkenntnis der Philologen mit dem Objekt, das sie studieren und analysieren sollen: „Niemand kennt das *Alterthum* (der Materie nach)," so lautet Schlegels Kritik, „weniger als die *Philologen*" (KFSA II, 16, 42; vgl. auch ebd., 64). Nietzsche urteilt ähnlich, wenn er „das Missverhältniss zwischen Philologen und den Alten" als ein fundamentales Problem der gegenwärtigen Philologie diagnostiziert (KSA 8, 21). Doch geht seine Kritik wesentlich weiter als die Schlegels. Für Nietzsche besteht die Mehrzahl der heutigen Philologen – oder wie er einmal schreibt, 99 von 100 Philologen (KSA 8, 20-21) – aus „schmutzige[n] Pedanten," „Schwätzern," „Staatssclaven" und „Philister[n]" (KSA 8, 57). Schlimmer noch, diese philologischen Schwächlinge besitzten die fatale Neigung, die alle Schwächlinge bei Nietzsche auszeichnet: sie haben sich in ihrer Schwäche verbunden und unterdrücken bewusst und systematisch jeden echten Philologen. So fragt er sich, wie eine Wissenschaft wie die Philologie weiterhin bestehen könne, wenn alle „ächten Philologen" von den unechten verdrängt werden. „[W]as wird aus einer Wissenschaft, die von solchen 99 betrieben wird? Diese, eigentlich ungeeignete Majorität [...] *tyrannisirt* [...] den eigentlichen Befähigten, jenen Hundertsten" (KSA 8, 21). Sicherlich entsteht die Schärfe von Nietzsches Kritik gegen die Mehrzahl der Philologen aus seinem Missmut über die Rezeption der *Geburt der Tragödie* in philologischen Kreisen, und er spielt im Gegenzug seine eigene philologische Tätigkeit als die einzig wahre und echte hoch. Aber diese Reaktion ist auch durch Nietzsches stark abweichende Interpretation der griechischen Kultur von der unter zeitgenössischen Philologen herrschenden Ansicht bedingt. Auf der allgemeinsten Ebene protestiert Nietzsche gegen die vorherrschende Tendenz, die ältere griechische Kultur – im Sinne Winckelmanns – aus einer verschönigenden, optimistischen Perspektive zu interpretieren.

Hierzu muss man anmerken, dass Schlegels Sicht auf die griechische Kulturgeschichte von Nietzsches Optimismusrüge freigesprochen werden kann; denn Schlegel war einer der ersten, der den Abfall der griechischen Kultur von seinem Höhepunkt in der attischen Tragödie als eine Dekadenzerscheinung analysierte und auf „die verderblichen Wirkungen und schädlichen Folgen einer sophistischen Redekunst" als Grund dieses Abfalls hinwies (KFSA I, 6, 18). Wenn Schlegel der Meinung ist, man könne genau so viel aus dem *Verfall* der griechischen Hochkultur lernen wie aus seiner Blüte, sieht Nietzsche auch die pessimistische Grundlage des Althellinismus als die Voraussetzung für eine gegenwärtige europäisch-deutsche Hochkultur. Nietzsche legt diese Beziehung zwischen philologischer Kenntnis des Altertums, Pessimismus und einer Kultur der Zukunft am klarsten in einem Fragment aus dem Sommer 1875 auseinander.

> „Das griechische Alterthum als classische Beispielsammlung für die Erklärung unsrer ganzen Cultur und ihrer Entwicklung. Es ist ein Mittel uns zu verstehen, unsre Zeit zu richten und dadurch zu überwinden./ Das pessimistische Fundament unsrer Cultur." (KSA 8, 97)

Nietzsche nimmt Bezug auf das paradigmatische Thema der Nachahmungswürdigkeit des klassischen Altertums, gibt aber diesem Thema eine bezeichnend neue Wende, wenn er nicht die Schönheit und die Freude des Lebensgefühls als das Beispielhafte an den Griechen hervorhebt, sondern ihren Pessimismus. Deshalb setzt er sich als Ziel für seine *philologischen* Arbeiten „zu *begreifen*, wie die grössten Erzeugnisse des Geistes einen schrecklichen und bösen Hintergrund haben" (KSA 8, 19). Diese bevorzugte philologische Vorgehensweise wird hier ausdrücklich als „die *skeptische* Betrachtung" bezeichnet (KSA 8, 19).

In dieser *skeptischen* Methode liegt der Kern von Nietzsches Abweichung von der zu seiner Zeit herrschenden Norm der klassischen Philologie. Einen Vorläufer hat er aber in Friedrich Schlegel, der auch eine skeptische Perspektive als Vorform einer kritischen Philologie beschworen hatte. Diese Idee einer skeptisch orientierten Philologie läuft wie ein roter Faden durch Nietzsches Notizen für die Abhandlung *Wir Philologen* als Bezeichnung für die alternative philologische Verfahrensweise, die er im Gegensatz zur traditionellen Philologie vertreten möchte. In einem der längeren Fragmente, die seiner Kritik der Philologie gewidmet sind, untersucht Nietzsche die negativen Folgen eines historischen Verstehens, das auf Irrtümern basiert, um hieraus ein falsches Verständnis der Altgriechen zu behaupten.

> „Jetzt haben sich nun alle Fundamente, die mythischen und die politisch-socialen verändert; unsere angebliche Cultur hat keinen Bestand, weil sie sich auf unhaltbare, fast schon verschwundene Zustände und Meinungen aufbaut. — Die griechische Cultur vollständig begreifend sehen wir also ein, dass es vorbei ist. So ist der Philologe der *grosse Skeptiker* in unseren Zuständen der Bildung und Erziehung: das ist seine Mission. — Glücklich, wenn er, wie Wagner und Schopenhauer, die verheissungsvollen Kräfte ahnt, in denen eine neue Cultur sich regt." (KSA 8, 38)

In diesem Passus werden Nietzsches Kulturprogramm und die Rolle, die eine *skeptische* Philologie in diesem Plan spielen soll, bündig zusammengefasst. Denn wenn das ganze Kulturgebäude der westlichen Welt sozusagen auf einem falschen Fundament – auf einer irrtümlichen oder unvollständigen Interpretation der Griechen – aufgebaut wurde, bedeutet eine kritische Verrückung dieses Fundaments auch ein Zerbröckeln des modernen europäischen Kulturbaus. So ist kritische Philologie für Nietzsche auch Kritik der Moderne, denn er setzt immer voraus, dass die europäische Zivilisation *allein* aus der Erbschaft der Griechen entstehen *konnte* und *kann*. Deshalb bedeutet für ihn eine

Uminterpretation der Griechen auch eine Transformation des modernen europäischen Selbstverständnisses, und genau darauf zielt seine kritische Philologie. Das erklärt auch, wieso Nietzsche eine *richtige* Einsicht in das Wesen der Altgriechen mit „Unzeitgemässheit" in dem ihm eigentümlichen Sinn verbindet. Von daher lautet seine Kritik an den konventionellen Philologen: sie fassen aus „*Standesinteresse*" keine „*reinere[n] Einsichten*" über das Altertum, weil sie sich dagegen wehren müssen, dass solche Einsichten „*das Alterthum im tiefsten Sinne unzeitgemäss macht*" (KSA 8, 48-49). Eine „unzeitgemässe" Interpretation der Griechen wird also von dem „Stand" der Philologen aus ideologischen Gründen abgewehrt, obwohl es Nietzsches Meinung nach gerade eine solche unzeitgemässe Interpretation wäre, die die Basis einer modernen europäischen Erneuerung – nach dem Vorbild Schopenhauers und Wagners – werden könnte.

Nach Nietzsches Auffassung wird die traditionelle klassische Philologie von einer Legitimationsstrategie geleitet, die das Altertum nachträglich als Bestätigung für die Gegenwart (miss)deutet. Laut Nietzsche wird unser Bild der altgriechischen Kultur von diesem Drang nach Selbstlegitimierung ständig verfälscht. So heißt es in einer frühen Notiz für *Wir Philologen*:

> „Die Stellung des Philologen zum Alterthum ist *entschuldigend* oder auch von der Absicht eingegeben, das was unsere Zeit hochschätzt, im Alterthum nachzuweisen. Der richtige Ausgangspunct ist der umgekehrte: nämlich von der Einsicht in die moderne Verkehrtheit auszugehn und zurückzusehn — vieles sehr Anstössige im Alterthum erscheint dann als tiefsinnige Nothwendigkeit./ Man muss sich klar machen, das *wir* uns ganz *absurd* ausnehmen, wenn wir das Alterthum vertheidigen und beschönigen: was sind wir!" (KSA 8, 28)

Nietzsche schreibt der philologischen Arbeit eine bedeutende *ideologiebildende* Funktion zu; philologische Interpretation der Vergangenheit dient dem kulturpolitischen Interesse, den gegenwärtig gegebenen Kulturstand nicht nur als gut sondern auch als historisch notwendig darzustellen. So gesehen sind Philologen nichts anderes als die Claqueure des kulturpolitischen Lebens, die das Bestehende bejahen, anstatt es kritisch zu hinterfragen. Letzteres sollte aber das Ziel des *kritischen* Philologen in Nietzsches Sinn sein: er nimmt als seinen Ausgangspunkt nicht die Errungenschaften der Gegenwart, sondern ihre „Verkehrtheit," um diese dann als Konsequenz eines unaufgearbeiteten oder misverstandenen Altertums zu deuten. Im Gegensatz zu diesem kritischen Ansatz des Zukunftsphilologen sieht Nietzsche die Philologen der Gegenwart im „Bündnis" mit der „öffentlichen Meinung"; ja, diese Philologie zieht sogar ihre „Kraft" aus diesem Bündnis mit den herrschenden politischen und kulturellen Interessen (KSA 8, 56). Dagegen muss laut Nietzsche der „zukünftige Philologe" als „Sceptiker" gegenüber dem gegenwärtigen Kulturstand auftreten und somit auch zum „Vernichter des Philologen-Standes" werden (KSA 8, 56). Aus einer ideologiebestätigenden Philologie wird damit eine ideologie*kritische*, die ins Feld zieht nicht nur gegen die vorherrschenden

philologischen Meinungen, sondern auch *mittels* dieser philologischen Kritik gegen die gegenwärtige Kultur als solche.

Wie müsste aber ein „richtiges" philologisches Verstehen der Griechen vorgehen? Nietzsche kennt eigentlich nur eine einzige Antwort auf diese Frage: es kann nicht als objektives, distanziertes, unparteiisches „Wissen" zustandekommen, sondern nur als eine Form der *Nachahmung*, die kreativ das klassische Denkmuster aneignet und für das moderne Leben fruchtbar macht. In einem nachgelassenen Fragment schreibt er diesbezüglich: „So wollen die Philologen die Wirkung des Alterthums verewigen: das können sie nur als *nachschaffende Künstler*" (KSA 8, 122). Jedes tiefe Verständnis des Altertums wäre nicht nur sterile Imitation, sondern vitale, lebendige Aneignung und Nachschaffung seines Wesens. In der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* nennt Nietzsche diese Fähigkeit zur lebendigen Aneignung die „*plastische Kraft* eines Menschen, eines Volkes, einer Cultur," und er beschreibt sie explizit als „jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen" (KSA 1, 251). Man bildet sich an den Griechen, so Nietzsches Vorstellung, nur indem man die Griechen produktiv *umbildet*: aneignende Bildung und produktive Umbildung fallen zusammen. Wenn er diesen Prozess beschreibt, greift Nietzsche vorzugsweise auf organische Metaphern zurück: die Umbildung des Vergangenen oder Fremden gleicht einer Form der Einverleibung, oder, wie er etwas später in demselben Absatz der zweiten „Unzeitgemässen" über diese „mächtigste Natur" schreibt: „alles Vergangene, eigenes und fremdestes, würde sie an sich heran, in sich hineinziehen und gleichsam zu Blut umschaffen" (KSA 1, 251).

Ganz ähnliche Interessen durchziehen Friedrich Schlegels Reflexionen über die Beziehung der Moderne zum klassischen Altertum. So wie später bei Nietzsche, ragt das Problem der Bildung als entscheidendes Thema hervor.[12] Schon in seinen philosophischen Fragmenten äussert sich Schlegel unzweideutig über die Prominenz der Selbstbildung im menschlichen Leben. „Es giebt nur Eine *Pflicht*," schreibt er hier, „die sich zu bilden. — *Bildung* ist das höchste Gut für dieses Leben und für jenes" (KFSA II, 18, 286). In der Sammlung „Lessings Gedanken und Meinungen" von 1804 geht Schlegel konkret auf die aneignende Kraft ein, die diese Bildungsbeziehung zwischen dem modernen Menschen und dem klassischen Altertum charakterisieren soll.

---

[12] Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy haben schon die Bedeutung des Themas der Bildung für Schlegel und die Frühromantiker hervorgehoben, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, übersetzt von Philip Barnard und Cheryl Lester, Albany, 1988, S. 47. Vgl. dazu auch Leventhal, Robert, *The Disciplines of Interpretation: Lessing, Herder, Schlegel and Hermeneutics in Germany, 1750-1800*, Berlin, 1994, S. 248, der auf das Verhältnis von philologischer Kritik und Bildung bei Schlegel hinweist.

> „[N]ur aus einer durchdringenden, ganz umfassenden Kenntnis des griechischen Altertums, verbunden mit einer ebenso gründlichen des romantischen Wesens, kann eine dauerhafte und gründliche Nachahmung, oder vielmehr Wiederbelebung und Einverleibung der großen Ideen des Altertums in unser eigenes Wesen hervorgehen." (KFSA I, 3, 64)

In diesem Zitat findet man in konzentrierter Form eine ganze Reihe von Themen, die sich als entscheidend für die kritische Philologie Schlegels und Nietzsches erweisen. Wir erkennen, erstens, dass sowohl für Schlegel wie auch später für Nietzsche, eine produktive Aneignung oder Nachahmung der Griechen erst auf der Basis einer exakten und umfassenden Kenntnis ihres Wesens entstehen kann; daher die fundamentale Bedeutung der Philologie in diesem menschlichen Bildungsprojekt. Zweitens aber betont Schlegel – wie Nietzsche in dem von mir als zweites Epigraph angeführtes Zitat – , dass jede produktive Nachahmung des Altertums nicht nur eine gründliche Kenntnis seiner Substanz voraussetzt, sondern auch eine tiefe Bekanntschaft mit dem modernen Menschen erfordert – für Schlegel selbstverständlich als *romantischen* Menschen bezeichnet. In dieser dialektischen Aufeinanderbezogenheit des Vergangenen mit der Gegenwart erkennen wir jene eigentümliche Doppeloptik, die ich mit der Figur der Parabase assoziiert habe und die den Standpunkt der kritischen Philologie auszeichnet. Schliesslich wird bei Schlegel, wie bei Nietzsche, dieser Vorgang der kreativen Nachahmung als organische Aneignung begriffen. Sie gebrauchen von daher für diese produktive Aneignung genau dieselbe Metapher der *Einverleibung*, um das integrierende und metabolisiernde Moment einer solchen „Nachahmung" zu charakterisieren. Der Philologie fällt die „praktische" Aufgabe zu, diese „zueignende" Einverleibung des Klassischen vorzunehmen, indem sie das Alte in die Sprache der Gegenwart übersetzt und überträgt.

In dem *Gespräch über die Poesie* assoziiert Schlegel diese aneignende – Nietzsche nennt sie *plastische* – Kraft mit einem ganz anderen Terminus: Mythologie. Vielleicht ist es kein Zufall, dass eine Valorisierung der Mythologie auch das Werk des jungen Philologen Nietzsche auszeichnet. Jedenfalls verbindet Schlegel die Mythologie in diesem „Gespräch" mit genau den Attributen, die dieser produktiven Nachahmung und Aneignung des Altertums eigen sind.

> „Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf." (KFSA I, 2, 318)

Als paradoxes „Kunstwerk der Natur" übernimmt eben Mythologie eine Vermittlungsrolle zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen: Mythologie besteht aus einem Beziehungsgeflecht, in dem gerade diejenige Art Metamorphose entsteht, die Schlegel und Nietzsche als Ziel einer richtig verstandenen Philologie anerkennen. Philologie wie Mythologie markieren eben jene

Schaltstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Kunst, Fremdem und Eigenem, die in dem Prozess der Bildung (und Umbildung) eine entscheidende Rolle spielt. Wie der junge Schlegel den Ausdruck dieser neuen Mythologie in dem poetischen Schaffen der Romantiker findet, so sieht sie der junge Nietzsche in den Werken Richard Wagners und Arthur Schopenhauers konkretisiert. Genau diese kreative Übertragung des Vergangenen auf die Gegenwart kennzeichnet die kritische Parabase, die für Schlegel und Nietzsche die Idealform der philologischen Praxis bildet.

Ein letztes Thema, das das Werk der *Philologen* Schlegel und Nietzsche verbindet, möchte ich hier abschliessend kurz ansprechen: es betrifft das Problem der Unverständlichkeit als kritisches Moment eines jeden Versuches einer aneignenden Nachahmung oder Übersetzung. Bisher haben wir den produktiven, „philologischen" Akt des kreativen Eingreifens und Aneignens beschrieben; Schlegel und Nietzsche erkennen aber beide, dass diese produktive Vermittlung nicht nur eine schöpferische und aktive Aufnahme seitens des Rezipienten erfordert, sondern auch dass eine solche Rezeption in Widerspruch mit der massgeblichen Tendenz der gegenwärtigen Zeit steht. Eine philologische Arbeit, die diesen Prozess des umbildenden Aneignens praktiziert, sieht sich ständig der Gefahr ausgeliefert, „unzeitgemäss" im Nietzscheschen Sinne zu sein und zu wirken. „[D]enn ich wüsste nicht," schreibt Nietzsche am Schluss der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung*, „was die classische Philologie in unserer Zeit für einen Sinn hätte, wenn nicht den, in ihr unzeitgemäss — das heisst gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit — zu wirken" (KSA 1, 247). Das ist eine Herausforderung, der meines Erachtens die neueren Philologien heute, vor allem in ihrer Konstituierung als allgemeine Kulturwissenschaften, nachzukommen versuchen. Aber die Aneignungskraft, die der Philologe in der Auseinandersetzung mit seinem „Objekt" anzuwenden hat, muss wiederum an das Publikum, das der Philologe adressiert, weitergegeben werden. Genauso wie der Philologe auf das aneignende Verstehen eines historisch und kulturell fremden Textes ein hohes Maß an Energie und Kreativität anwenden muss, so muss der Leser dieser philologischen Arbeit auch sehr viel kritische und interpretatorische Energie investieren, um das philologische Werk zu verstehen. Diese Aufforderung an sich selbst als Philologen, eine philologische Arbeit zu schreiben, die hohe auslegerische Ansprüche an ihre Leser stellt, spricht Nietzsche schon in seinen Notizen zu *Wir Philologen* aus, wo es heißt: „Ich ziehe vor, etwas zu schreiben, was so gelesen zu werden verdient, wie die Philologen ihre Schriftsteller lesen, als über einem Autor zu hocken" (KSA 8, 123). Damit spricht Nietzsche etwas an, das heutzutage unter dem Stichwort „Performativität" in den philologischen Wissenschaften seit dem Aufkommen der Dekonstruktion sich eingebürgert hat. In der neueren philologischen Kritik redet man nicht nur „über" ein bestimmtes künstlerisches (oder philosophisches) Werk, sondern man ahmt in der eignen kritischen Methode oder Geste die kreative Struktur dieses zu kritisierenden Werkes produktiv nach. Schlegel

gebraucht einmal ein sehr suggestives Bild für diese Übertragung einer kreativen Kraft von einem Objekt auf ein anderes, wobei er diesen Prozess explizit mit schöpferischer Nachahmung verbindet: ein Magnet, so Schlegel, zieht nicht nur das Eisen an, sondern es überträgt seine magnetische Kraft auf dieses Stück Eisen selbst, so das es zum Magnet wird, der wiederum ein anderes Stück Eisen anziehen kann (KFSA I, 1, 274-75). So wird der von Schlegel und Nietzsche geforderte Prozess des kritischen Aneignens nicht nur vom Philologen selber praktiziert, sondern er soll im Moment der Rezeption des philologisch-kritischen Werkes an den Leser als Aufgabe mitgegeben werden. Nietzsche und Schlegel verwandeln damit die hermeneutische Schwierigkeit ihrer eigenen Werke aus einem Laster in eine kritische Tugend.[13]

Diese Rechtfertigung der grundlegenden „Unverständlichkeit" seiner Schriften findet man bei Friedrich Schlegel in dem berühmten Aufsatz *Über die Unverständlichkeit*, den er im Jahre 1800 in seiner Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichte; nur läuft der Grund für diese Unverständlichkeit nicht, wie bei Nietzsche, unter der etwas pathetischen Formel der „Unzeitgemässheit," sondern sie trägt bei Schlegel den ihm eigenen Namen der „Ironie." Schlegels Begriff der Ironie umfasst eine Struktur der Inkongruenz, die aber der Nietzscheschen „Unzeitgemässheit" ähnlich ist. Sowohl „Unzeitgemässheit" wie „Ironie" bezeichnen nicht nur eine *historische* Diskrepanz, die den Redner von seiner Gegenwart abhebt, sondern auch eine Gegenposition zu dem Akzeptierten, Unhinterfragten und „Popularen." Schlegel setzt sich mit dieser problematischen Auseinandersetzung einer „kritischen" und einer „popularen" Sicht in dem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* auseinander. Wenn er in diesem Aufsatz fragt, „Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes?" (KFSA I, 2, 370), ist das selbstverständlich eine rhetorische Frage. Denn gegen die gängige wissenschaftliche Behauptung des Schlichten und Einfachen als Sitz der Wahrheit, will Schlegel sich gerade für eine Komplexitätstheorie der Wahrheit stark machen. Sicherlich ist es kein Zufall, dass derselbe Christian Garve, der für Schlegel als Leitfigur einer schlechten Philologie steht, auch hier als kritische Zielscheibe dient. Wie Jürgen Fohrmann überzeugend dargestellt hat, wendet sich Schlegel in diesem Aufsatz ausdrücklich gegen das Konzept der Popularität, das Garve in seinem 1796 veröffentlichten Aufsatz *Von der Popularität des Vortrags* verteidigt hatte.[14] Unverständlichkeit, und Ironie als ihr primäres rhetorisches Mittel,

[13] Nietzsche schreibt häufig über diese hermeneutische Herausforderung seiner Werke als Vorzug, der vom Leser eine Form des aneignenden Mitdenkens verlangt. Vgl. z. B. die Stelle in *Ecce homo*, wo er seinen idealen Leser als einen beschreibt, „der mich liest, wie gute alte Philologen ihren Horaz lasen" (KSA 6, 305), d. h., der eben bereit ist, das überkommene Wissen auf der Basis von erneuter Lektüre in Frage zu stellen.

[14] Vgl. hierzu Fohrmann, Jürgen, „Über die (Un-)Verständlichkeit", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 197-213, besonders S. 200-204. Siehe auch Schnyder, Peter, „Je populärer, desto paradoxer: Friedrich Schlegel über Popularität und Unverständlichkeit", in: *Popularität: Zum Problem von*

wird also bei Schlegel als Strategie gegen das Allgemeingültige als das Allzuverständliche—gegen das „Zeitgemässe"—eingesetzt. Gegen einen Begriff der Wahrheit als vereinbarte Übereinkunft über eine auf eine vereinfachte und verflachte Formel reduzierte Allgemeinerkenntnis, verteidigt Schlegel eine Art Wahrheitsfindung, in der Wahrheit in jedem Akt des Verstehens selbst *reproduziert* werden muss. Schliesslich ist es das erklärte Ziel von Schlegels Aufsatz *Über die Unverständlichkeit*, „einen andern neuen Leser nach [seinem] Sinne zu konstruieren," indem er diesen Leser eben „zu einer gleichen Offenheit und Redlichkeit gegen sich selbst allmählich herleit[et]" (KFSA I, 2, 363-64). Und wenn Schlegel sich dazu gezwungen fühlt, eine Wissenschaft und eine Kunst zu nennen, aus denen „man die reinste und gediegenste Unverständlichkeit [. . .] erhält," führt er gerade diejenigen Disziplinen an, „die ganz eigentlich auf Verständigen und Verständlich-machen ausgehn," nämlich „Philosophie und Philologie" (KFSA I, 2, 364). Das Paradoxon, das gerade die Disziplinen, die auf Verständlichkeit hinaus sind, sich des Unverständlichen bedienen müssen, erklärt sich eben nur aus der hermeneutischen Herausforderung, mit der sowohl Philosophie als auch Philologie ihre Leser konfrontieren müssen. Nur diejenige Erkenntnis, die in der Auseinandersetzung mit Anderem und Fremdem sich dieses Fremde produktiv aneignen kann, darf einen Anspruch auf Wahrheit machen. Bei Schlegel wie bei Nietzsche funktioniert eine kritische Philologie als Muster gerade für eine philosophische Praxis, die den Rezipienten zu einer produktiven hermeneutischen Auseinandersetzung und Anwendung herausfordert. Dabei muss der Leser, wie Nietzsche in dem als Epigraph angeführten Zitat andeutet, dreierlei zu verstehen versuchen: die Vergangenheit, die Gegenwart und sich selber. Der kritische Philologe steht, wie der antike Chor in der Ausführung der Parabase, an der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, und er fordert sein Publikum dazu heraus, seine eigene kritische Doppeloptik zu praktizieren.

Meine Überlegungen möchte ich mit einem letzten Zitat von Nietzsche abschliessen, das über die problematische kritische Beziehung reflektiert, die Philologen zu ihrer Jetztzeit empfinden, und das meines Erachtens für den heutigen kritischen Philologen genauso gilt, wie früher nicht nur für Nietzsche, sondern auch für seinen philologischen Vorfahren Friedrich Schlegel. Das Zitat stammt aus Nietzsches Notizen für die Schrift *Wir Philologen*, und es erklärt, wieso Nietzsche in diesem vorgesehenen Titel das inklusive „Wir" anstatt des exklusiven „Ihr" verwenden wollte.

Der Text lautet:

> „Philologen sind solche Menschen, welche das dumpfe Gefühl der modernen Menschen über ihr eigenes Ungenügen benutzen, um darauf hin Geld und Brod zu erwerben./ Ich kenne sie, ich bin selber einer." (KSA 8, 76)

Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie, hg. v. Hans-Georg Arburg, Michael Gamper und Dominik Müller, Würzburg, 1999, S. 51-71.

TILMAN BORSCHE

DIE KUNST DES DENKENS – DICHTUNG ODER POLITIK?

Kontinuitäten und Kontraste zwischen Herder und Nietzsche

1. Einleitung

‚Transzendentalpoesie' gilt als ein Oxymoron, die Rede von ‚Dichtkunst mit Begriffen' ebenso, jedenfalls wenn diese Wendungen im Bereich der Philosophie zu hören sind. Ein vernichtender Vorwurf gegen die Hegelsche Philosophie soll es sein, wenn Kritiker sie als Begriffsdichtung bezeichnen. Wie steht es um das Verhältnis von Dichten und Denken?

Ich möchte im Folgenden das Denken an seinem schöpferischen Ort, der Bildung neuer Begriffe, aufsuchen und mit Herder und Nietzsche die Begriffsbildung als eine künstlerische und damit ineins als eine politische Tätigkeit darstellen; was auch zu einer Neubestimmung bzw. Erweiterung der Begriffe von Kunst und Politik führen könnte.

(a) Ausgangslage zur „Kunst des Denkens" (zu Beginn der Neuzeit):

Antoine Arnauld, der jansenistische Philosoph und Freund Pascals veröffentlicht 1662 (zahlreiche weitere Auflagen) sein Hauptwerk, das den Titel trägt *La logique ou l'art de penser.* Das ‚oder' ist ein ‚sive', ‚Kunst des Denkens' also nichts weiter als ein anderer Name für Logik (ars cogitandi/ *téchnee logikée*). Die Kunst des Denkens belehrt uns über die *natürlichen* Regeln des richtigen Urteilens und Schließens. Sie beginnt, auch das ist alte Lehrbuchtradition, mit Ausführungen über die Begriffe (idées) und deren Zeichen (Wörter); und hier wiederum mit solchen, „die man nicht durch andere erklären kann, weil es überhaupt keine klareren und einfacheren gibt"; wie z.B. das Wort „idée". (Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* benötigt für diese Erklärung achtzig Spalten.)

(b) Ein neuer Gebrauch des Begriffs der Kunst:

Irgendwann in den hundert Jahren zwischen Arnauld und Herder ereignet sich ein Umbruch, eine folgenreiche Verschiebung im Begriff der Kunst. Ich möchte hier nicht die Geschichte und schon gar nicht den Ursprung oder die Quellen dieser Verschiebung nachzeichnen, sondern zunächst nur das Ergeb-

nis skizzieren: Die Leistung der Kunst wird nicht mehr darin gesehen, dass eine bestimmte Aufgabe naturgemäß, richtig und soweit möglich vollkommen ausgeführt wird, sondern darin, dass im Rahmen einer bestimmten Aufgabenstellung etwas entsteht, das neuartig wirkt und dennoch als schön anzuerkennen ist. Der Künstler folgt Regeln, die (noch) keiner kennt. Darin zeigt sich nun seine Kreativität.[1]

In ihrer Konsequenz bewirkt diese Verschiebung eine – zumindest zeitliche – Trennung der Begriffe des Wahren und des Schönen. Schön ist, was mir Zustimmung ansinnt oder abfordert, obwohl ich es (noch) nicht deutlich als wahr erkennen kann.

2. Intuition

Dieser Wandel im Begriff der Kunst geht einher mit einem entsprechenden Wandel im Begriff der Intuition. ‚Intuition' entstammt dem Wortfeld des Sehens. Selber sehen, die Aut-opsie, galt schon in der Antike als letztes Wahrheitskriterium vor Gericht. Das (gesunde und wache) Auge zeigt die Wahrheit unmittelbar und unabweislich; was es zeigt, kann daher nicht bezweifelt werden. Ohne die Beschränkungen des körperlichen Auges gilt das in gesteigertem Maß für die Intuition des Intellekts. In diesem Sinn definiert Descartes die Intuition als die einfache Tätigkeit des Intellekts, bei der aller Irrtum ausgeschlossen ist. Sie bezeichnet das unmittelbare Erfassen der für den Intellekt absolut einfachen Naturen, die vollkommen leicht erkannt werden.

Welches aber sind die absolut einfachen Naturen, die der Intellekt intuitiv erkennt? Als einfache können sie nicht definiert werden, denn sie lassen sich nicht analysieren. Als Prinzipien, und zwar als eine Mehrzahl von Prinzipien bestimmten Wissens müssen sie selbst bestimmt sein, d.h. ich muss unterscheiden und irgendwie sagen können, was sie sind. Die einfache Natur kann also auch durch einen einfachen Namen nicht hinreichend dargestellt werden, denn ein Name allein sagt nichts, weil er nichts unterscheidet. Die einfache Natur wird vielmehr in Sätzen dargestellt. Alle Beispiele, die Descartes anführt, haben die Form von Sätzen: ‚dass ich denke', ‚dass das Dreieck durch genau drei Seiten begrenzt ist' usw. Ein Satz, der eine intuitiv wahre Erkenntnis darstellt, darf allerdings nicht als Urteil missverstanden werden; er hat keinen unwahren Gegensatz. Seine Negation ist unsinnig. Genau in dieser Evidenz der Unmöglichkeit ihres Gegensatzes liegt das Eigentümliche der intuitiven Erkenntnis. Mit anderen Worten: ich hätte die Worte, die ich verwende, nicht verstanden, wenn ich sagen würde, ‚ich existiere nicht' oder auch ‚das Dreieck hat fünf Seiten'. Ein Satz, der eine intuitive Erkenntnis darstellt, expliziert also einen Aspekt der Bedeutung eines Begriffs. So zeigt er eine notwendige Verbindung von Begriffen, deren Notwendigkeit darin besteht, dass wir den einen nicht deutlich erfassen können, solange wir seine Verbindung mit dem anderen leugnen.

[1] Diese Umwertung des Begriffs der Kunst zeigt sich erstmals klar und deutlich, wenn auch nur beiläufig erwähnt, in der Neubestimmung des „nescio quid" durch G. W. Leibniz, und zwar in der einflussreichen kleinen Schrift *Meditationes de Cognitione, Veritate, et Ideis* vornimmt, die Leibniz 1684 in den Acta eruditorum publizieren ließ.

3. Imagination

Doch schon Descartes stellt bald die kritische Gegenfrage: Ist die Evidenz eines Satzes ein hinreichendes Kriterium für seine Wahrheit? Es charakterisiert die Ökonomie seines frühneuzeitlichen Denkansatzes, dass dem Philosophen Descartes die Sicherung der Wahrheit seiner Evidenzen nur mithilfe zweier aufwendiger Gottesbeweise gelingt, die ihrerseits allerdings schon bald in Zweifel gezogen werden.

Doch fragen wir über Descartes hinaus: Was kann seine intuitio mentis de mente (mental intuition) bedeuten? Ich mache mir ein ‚geistiges Bild' vom Geist bzw. von seiner Tätigkeit, dem Denken: Was heißt das? Ich ‚betrachte' oder ‚bestimme' oder ‚bezeichne' oder ‚verstehe' das Denken als die Tätigkeit einer denkenden Substanz; so berichtet Descartes. Was ‚sehen' wir, wenn wir seine Worte lesen? In welchen anderen als den cartesischen Worten soll ich das beschreiben? Nun, ich versuche es: Das ‚Sich-ein-geistiges-Bild-machen' heißt offenbar, zwei *Worte* so miteinander zu verknüpfen, dass der Sprecher diese Verknüpfung als notwendig nicht *ansieht*, sondern *‚sieht'*. ‚Sehen' aber heißt, dass er *gewiss* ist, *nicht anders zu können,* als sie als so verknüpft anzusehen. So sind für Descartes die Denktätigkeit und die denkende Substanz unmittelbar notwendig miteinander verknüpft. Hier stehe ich, das ‚sehe' ich, ich kann nicht anders (denken), als ich denke, ich kann, was ich ‚sehe', nicht leugnen; sagt Descartes. Wir verstehen ihn, aber wir folgen ihm nicht. Warum nicht? Was hat sich für uns, seither, geändert?

These: Die Intuition des Geistes ist – für uns heute – (auch nur) eine Imagination des Leibes.

Auch Descartes weiß, dass er nicht vom Denken (als Tätigkeit) auf das Sein (als Substanz) *schließt*. Nein, die Verknüpfung ist nicht vermittelt durch einen Mittelbegriff, der von außen kommt, sondern sie gilt unmittelbar. Denken schließt Sein ein, analytisch, wie man später sagen wird. Kein Bauer ist so blöd, das nicht zu sehen, wie Descartes an anderer Stelle in einem genau ana-

logen Fall (im Affekt) bemerkt.[2] Aber *wir* sehen das nicht (mehr so). Denn wir verstehen oder ‚sehen' das ‚Denken' anders als Descartes, und das ‚Sein' vermutlich ebenfalls.

Was geht hier vor? Ausgangspunkt der Metapher des geistigen Sehens ist das körperliche Auge, das körperliche Sehen. Wir sehen etwas und haben gelernt, es mit einem allgemeinen Namen zu benennen, es *als* etwas wahrzunehmen. So hält das Auge fest, was wir sehen, es wird als *Bild* erinnert. Das Erinnerungsbild aber kann seinerseits verändert werden: vergrößert, verkleinert, ergänzt, und verschiedene Bilder können kombiniert werden. Diese Fähigkeit heißt bei Platon und terminologisch seit Aristoteles gr. *phantasia* bzw. lat. *Imaginatio*. Die imaginatio (genauer: die Seele in ihrer Funktion als imaginatio) erinnert Bilder und schafft neue; sie gilt für Aristoteles wie für Descartes als das verinnerlichte Auge des Leibes. Dieses ‚Auge' der Geistes sieht Bilder wie das äußerem Auge, aber mit einem entscheidenden Unterschied. Was einer so im Inneren sieht, kann der andere nicht sehen. Wie berichten einander davon. Wir geben uns Zeichen. Wir sprechen über die ‚Bilder', die wir mit dem Auge des Geistes ‚sehen'.

Ob einer anlässlich eines Wortes (‚unter' einem Wort, wie man sagt) dasselbe ‚sieht', d.h. versteht wie der andere, kann man nicht sehen. (Selbst dann nicht, wenn man auf Fälle von dem, was das Wort bezeichnet, zeigen kann: ‚Mensch', ‚Haus', ‚grün'.) Nur indirekt kann man es prüfen. Alleiniger Prüfstein ist die Frage, ob beide dieselben notwendigen Verknüpfungen des in Frage stehenden Wortes mit einem anderen Wort vollziehen, d.h. aussagen und als unmittelbar gewiss bezeugen würden. Für Descartes und die meisten seiner Zeitgenossen scheint das der Fall gewesen zu sein für den Fall der Verknüpfung von Denken und Sein: cogito, sum. Keiner bezweifelte, dass das eine notwendige Verknüpfung sei. Wenn sich aber zeigt – und die Erfahrung im Umgang anderen Sprechern anderer Zeiten zeigt es, gerade auch für diesen Fall –, dass andere anders verknüpfen, dann hat die intuitive Gewissheit dieser Verknüpfung ihren selbstverständlich scheinenden Wahrheitsanspruch verloren. D.h. aber auch, dass sie nicht mehr dem entspricht, was Descartes unter Intuition versteht. Die Verknüpfung erweist sich als nicht (mehr) intuitiv erkannt, sondern als (nurmehr) imaginativ erdacht. Sie ist einem anderen Horizont sinnlicher Wahrnehmungen erwachsen, folglich anders bedingt und andere Verknüpfungen bedingend.

In dieser Perspektive wird deutlich, inwiefern es Sinn macht, dass diejenigen Begriffe, die Descartes und anders auch Leibniz als einfach bezeichnete (notiones primitivae) von Herder, der diese neue Lage des Denkens als einer der ersten sieht und ausspricht, als ‚Bildworte' bezeichnet werden.[3] Aus solchen Bildern, die in intuitiv erkannten Verbindungen ausgesprochen werden, entstehen Mythen, d.h. Geschichten, die auf unmittelbares Verständnis (durch den Verstand) angelegt sind und die zwar interpretiert, ausgelegt, ggf. sogar weitergesponnen, aber nicht kritisch hinterfragt werden können.

[2] Vgl. *Regulae ad directionem ingenii*, R XII, in: *Oeuvres*, ed. Adam et Tannery, Bd. X, S. 426; R XIV, a.a.O., 442.

[3] Ähnliches ist gewiss schon für G. Vico festzustellen. In diesem Sinn verdiente sein Begriff des „universale fantastico" eine nähere philosophische Analyse.

So verstanden, gleicht das Sehen des Geistes dem, was uns unter dem Begriff der Imagination geläufig ist. Es ist ursprünglich durch sinnliche Eindrücke evoziert, die dann verfremdet und jedenfalls verallgemeinert werden. Die Einbildungskraft formt ein Schema von Eindrücken, von Ereignissen, von Zusammenhängen, die ihrerseits künftige sinnliche Eindrücke, genauer: die Wahrnehmungsfähigkeit für solche Eindrücke, modifizieren und strukturieren. Was im Moment einfach erscheint, notwendig einfach erscheint, hat in Wahrheit seine Geschichte, ist ebenso kontingent und vielfältig bedingt, wie alles andere auch, das ist und zugleich nicht ist.

4. Grundbegriffe sind Bildworte – Herder

(Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele[4])

Wie sich die menschliche Sprache auf dem Boden der Sprache der lebendigen Natur entwickelt (und nur dort entwickeln kann), und zwar durch *Reflexion* oder, wie Herder sagt: durch *Besonnenheit*, so entwickelt sich das Denken (Erkennen) auf dem Boden des Empfindens (Gefühl, Sensibilität). Das heißt aber auch: Das Denken, näher: die Bedeutung der einfachen Begriffe, ändert sich – mit der Zeit und mit der Lage der Denkenden, mit ihrem Empfinden.

Das sagt keiner eindringlicher und deutlicher als Johann Gottfried Herder in seinem zweiten, nicht mehr ausgezeichneten philosophischen Beitrag zu einer Preisfrage der Preußischen Akademie der Wissenschaften:

> „– der empfindende Mensch fühlt in sich Alles, fühlt Alles aus sich heraus, und druckt darauf sein Bild, sein Gepräge. So ward Newton in seinem Weltgebäude wider Willen ein Dichter, wie Buffon in seiner Kosmogonie, und Leibniz in seiner prästabilierten Harmonie und Monadenlehre. Wie unsre ganze Psychologie aus Bildwörtern bestehet, so wars meistens Ein neues Bild, Eine Analogie, Ein auffallendes Gleichnis, das die größten und kühnsten Theorien geboren. Die Weltweisen, die gegen die Bildersprache deklamieren, und selbst lauter alten, oft unverstandnen Bildgötzen dienen, sind wenigstens mit sich selbst sehr uneinig. Sie wollen nicht, dass neues Gold geprägt werde, da sie doch nichts tun, als aus eben solchem oft viel schlechtern Golde ewig und ewig dieselbe Fäden spinnen." (330)

[4] Herder, Johann Gottfried, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1776), im Folgenden zitiert nach Herder, Johann Gottfried, *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4, hg. v. J. Brummak/ M. Bollacher, Frankfurt a. M., 1994, S. 327-363.

UNIVERSIDADE FEDER Biblioteca Comunitári

Nach dieser kühnen These kommt der Verfasser dem zu erwartenden Einwand der philosophischen Kritik zuvor, indem er selbst die Wahrheitsfrage stellt:

> „Aber wie? ist in dieser ‚*Analogie zum Menschen*' auch Wahrheit? Menschliche Wahrheit gewiß, und von einer höhern habe ich, solange ich Mensch bin, keine Kunde. Mich kümmert die überirdische Abstraktion sehr wenig, die sich aus allem, was ‚*Kreis unsres Denkens und Empfindens*' heißt, ich weiß nicht auf welchen Thron der Gottheit setzet, da Wortwelten schafft und über alles Mögliche und Würkliche richtet. [Grundsatz:] Was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie, [Zusatz:] von der Kreatur zu uns und von uns zum Schöpfer."

Und weiter, resümierend: „Syllogismen können mich nichts lehren, wo es aufs *erste Empfängnis* der Wahrheit ankommt, die ja jene nur entwickeln, nachdem sie empfangen ist" (ebd.).

Herder exemplifiziert diesen revolutionären Gedanken an einem der heißen Grundbegriffe der Naturphilosophie des 18. Jahrhunderts, der übrigens sehr gut an heutige Diskussionen anzuknüpfen erlaubt: am Begriff der Kraft (lebendige Kräfte, tote Kräfte, Erhaltung der Bewegung, der Kraftmenge etc. – das waren die großen Streitfragen der Mitte des 18. Jahrhunderts. Kants Erstlingsschrift setzte hier ein markantes Zeichen.)

Nach einer poetisch-satirischen Exposition des Gedankens von der Fensterlosigkeit der Monaden, eines zentralen Theorems der Leibnizschen Metaphysik, und einigen Beobachtungen zu Phänomenen der Kraft in der Natur, zieht Herder das Resümee seiner begriffslogischen Überlegungen:

> „Ich sage nicht, dass ich hiermit was *erkläre*; ich habe noch keine Philosophie gekannt, die, was *Kraft sei*, erkläre, es rege sich Kraft in Einem oder in zween Wesen. Was Philosophie tut, ist, *bemerken*, unter einander *ordnen, erläutern*, nachdem sie Kraft, Reiz, Würkung schon immer *voraussetzt*." (337f.)

Anschließend streitet er mit seinem großen Vorbild Leibniz, nicht um die – aus göttlicher Perspektive – wahre, sondern um eine angemessene Analogie, um die beste Dichtung auf dem Feld der Psychologie (Seelenlehre, Selbstreflexion des Denkens):

> „Insonderheit, dünkt mich, hätte dem großen Erfinder des Monadenpoems das System prästabilierter Harmonie fremde sein dörfen, denn mir scheints, beide bestehen nicht wohl bei einander. Niemand sagte es besser, als Leibnitz, daß Körper, als solcher, nur Phänomenon von Substanzen sei, wie die Milchstraße von Sternen und die Wolke von Tropfen... Wie, und auf diesen innern Zustand der Kräfte und Substanzen ihres Körpers könnte die Seele, als solche, nicht würken? sie, die ja von der Natur jener und selbst innigste, würkendste Kraft ist." (338)

5. Der Philosoph als Dichter – Nietzsche

(Über Wahrheit und Lüge...[5])

Die Nähe dieser Ausführungen zu Nietzsche ist erstaunlich, immer noch viel zu wenig anerkannt und wird kaum gewürdigt. (Die analoge Nähe des Sprachbegriffs beider habe ich anderer Stelle ausführlicher thematisiert.[6]) Es geht um die Bedeutung der primitiven Begriffe, die Bildung (aber darf man von Bildung sprechen?) der ersten, einfachen und unteilbaren Ideen. Nach Antoine Arnauld, der hier nur das Echo seines Meisters Descartes in die Sprache eines Lehrbuchs der Logik übersetzt, sind diese einfachen Ideen *natürlichen* Ursprungs. Sie sind so gleich bei allen Menschen, wenn diese nur ihre Aufmerksamkeit darauf lenken, wie der Verstand (la raison, le bon sens!; bona mens, recta ratio) bei allen vollkommen gleich ist, gleich sein muss. Das ist nichts anderes als ein Stück Ideen-Platonismus in der neuzeitlichen Metaphysik, über die Herder sich in der Gewissheit seines Glaubens an die Weisheit der Mutter Natur (331) unter dem schützenden Dach eines spinozistischen Gottesbegriffs und in der selbstgewissen Bescheidenheit seines protestantischen Sünden- und Gnadenbewusstseins lustig macht.

Nietzsche hat diese Stützen seines Zweifels an der Wahrheit der unbezweifelbaren Gewissheiten, der einfachen Begriffe und ihrer notwendigen Verbindungen verloren. Über den Ursprung der Begriffe aber denkt er ganz ähnlich. Die auch zu seiner Zeit, im späten 19. Jahrhundert, noch immer revolutionären Gedanken über die Kontingenz und Historizität der Grundbegriffe des Denkens, ihren Ursprung in der Lebenswelt, den er vorzugsweise in anstößigen Lagen und natürlichen Bedürfnissen der Menschen zu entdecken sich bemüht, finden sich bekanntlich erstmals im Zusammenhang entwickelt in dem kleinen frühen Ms. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne,* das Nietzsche selbst nicht veröffentlicht hat. Es wurde seit der Neuentdeckung Nietzsches in der Philosophie in den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts so vielfältig diskutiert, dass ich mich hier auf die exemplarische Erwähnung einiger weniger wichtiger Zitate beschränken kann.

Wichtig ist die Eröffnung: Der Text beginnt nicht nur mit einer Fabel – genauso übrigens wie Descartes' aus andern Gründen unvollendet und unveröffentlicht gebliebenes naturphilosophisches Hauptwerk *Le Monde* –, sondern die Einführung dieser Fabel erscheint ihrerseits noch einmal doppelt ge-

---

[5] Nietzsche, Friedrich, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1871), KSA 1, 873-890.

[6] Borsche, Tilmann, „Natur-Sprache. Herder - Humboldt – Nietzsche", in: ‚*Centauren-Geburten*'. *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, hg. v. Tilmann Borsche/F. Gerratana/ A. Venturelli, Berlin/New York, 1994, S. 112-130.

brochen: „So *könnte* [Irrealis] *jemand* [es tut aber keiner] eine Fabel *erfinden* [ohne Anspruch auf historische Wahrheit zu erheben]".

Die performative These, der diese Rahmenerzählung Ausdruck verleiht, besagt, dass alle sog. wissenschaftlichen Theorien Fabeln dieser Art sind. Nicht mehr und nicht weniger.

Im folgenden Text greift Nietzsche die Hobbessche Fabel vom bellum omnium contra omnes auf und spinnt sie fort: Der Mensch braucht einen Friedensschluss, und zu diesem Zweck

> „wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge: der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als wirklich erscheinen zu machen… Er missbraucht die festen Conventionen durch beliebige Vertauschungen oder gar Umkehrungen der Namen…
>
> Wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis…?" (KSA 1, 877f.)

Die rhetorische Frage bleibt unbeantwortet, es folgt die Diagnose des Irrtums: „Nur durch Vergesslichkeit kann der Mensch je dazu kommen zu wähnen: er besitze eine Wahrheit", dadurch dass er ein Wort verstehe. Denn das Wort

> „bezeichnet nur Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrucke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue." (KSA 1, 878f.)

> „Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt,… Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch [auch der Begriff des Individuums selbst, wie Nietzsche später ergänzen wird]… Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt werden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind." (KSA 1, 880f.)

Nietzsche nennt den Begriffsbildner Dichter. Das entspricht dem Prestige des „künstlerisch schaffenden Subjekts" (KSA 1, 883) in seiner Zeit. Vico hatte hier von den (Kultur-)Heroen der Vorzeit gesprochen, deren begriffs- und wortschöpferische Taten er für die Anfänge der Zivilisation verantwortlich macht. So lautet *seine* Ursprungs-Fabel, die ihm (auch) zur Erklärung der Bedeutung der einfachen Begriffe und der Wahrheit ihrer als notwendig erscheinenden Verbindungen dient. Platon führte an dieser Stelle den Gesetzgeber der Namen ein (*nomothétes*), dem er göttliche Kräfte zuzusprechen genötigt war.

Denn woher sollte der Sprachgesetzgeber die Erkenntnisse haben, die ihn bei der Setzung der richtigen Namen leiten müssen?

Mit dem langen Atem des Historikers entlarvt Nietzsche den Philosophen und die Wissenschaftler als Dichter. „bevor also ‚gedacht' wurde, muß schon *gedichtet* worden sein, der formende Sinn [d.h. die begriffsbildende Kraft] ist ursprünglicher als der ‚denkende'." (KGW VII 40[17]). Nach seiner Wagner-Krise und seit dem Beginn der kritischen Phase erzählt Nietzsche kleine Geschichten, in der Regel als Gegengeschichten gegen herrschende Vor-Urteile. Seine Genealogie der moralischen und anderer Werte ist eine Methode der hypothetischen Gegendarstellung.

Für Nietzsche ist es daher nur ein kleiner und konsequenter Schritt, wenn er in späteren Schriften den Philosophen nicht mehr als Dichter, sondern als Gesetzgeber bezeichnet. Am Ende des sechsten Hauptstücks von *Jenseits von Gut und Böse,* Aph. 211, schreibt er: Der Philosoph

> „muss selbst vielleicht Kritiker und Skeptiker und Dogmatiker und Historiker und überdies Dichter und Sammler und Reisender und Räthselrather und Moralist und Seher und ‚freier Geist' und beinahe Alles gewesen sein, um den Umkreis menschlicher Werthe und Werth-Gefühle zu durchlaufen und mit vielerlei Augen und Gewissen … blicken zu *können.* Aber dies Alles sind nur Vorbedingungen seiner Aufgabe: diese Aufgabe selbst will etwas Anderes, – sie verlangt, dass er *Werthe schaffe…. Die eigentlichen Philosophen [...] sind Befehlende und Gesetzgeber….* Ihr ‚Erkennen' ist *Schaffen,* ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist – *Wille zur Macht.*" (KSA 5, 144f.)

Die Verteilung der Anführungsstriche und des Sperrdrucks verdeutlichen die Botschaft: Was man bislang „Erkennen" nannte, ein gelungener passiver Vorgang der Kontemplation, der die Gegenstände des Denkens erfasst, wie sie sind, wird umgedeutet in ein Schaffen. Das ‚Sehen' des Philosophen bestimmt (sagt), was Wahrheit sein soll. Dieser Vorgang ist aber nur dann ein Schaffen, d.h. Erkennen, wenn er als Gesetz wirkt, wenn er andere bestimmt (nötigt), die Gegenstände ebenso zu sehen. Wenn bzw. da die Wahrheit nicht *ge*funden, sondern *er*funden wird, mehr noch: mitgeteilt und befolgt werden muss, um wahr zu sein, *ist* der Wille zur Wahrheit ein Wille zur Macht. Die Pointe dieses Gedankens liegt darin, dass er sich nicht als eine (kühne) philosophische These darstellt, sondern als ein analytisches Urteil versteht. Und nur wenn er von anderen so als analytisches Urteil verstanden wird, ist er wahr, drückt eine Wahrheit aus; zugegeben: zu Zeiten seines ersten Auftretens eine *neue* Wahrheit (auch wenn er im Verborgenen schon häufig vorher gedacht worden sein sollte).

Was ist durch diese Umwertung des Begriffs der Wahrheit geschehen? *Wahrheiten werden als Kunstwerke gedeutet.* Einerseits handelt es sich um menschliche Produkte. (Was nicht überraschen sollte, wenn doch die Sprache, in der eine Wahrheit auch nach ihrem überlieferten Verständnis notwendigerweise dargestellt werden muss, selbst als ein menschliches Produkt verstanden wird.) Andererseits sind sie mit einem Allgemeinheitsanspruch verbun-

den. Die Anerkennung eines analytischen Urteils als wahr wird allen anderen Menschen „angesonnen“ (allen, die vernünftig und guten Willens sind und dieselbe Sprache sprechen). Die Wahrheit eines analytischen Satzes hat damit den gleichen Status wie die Schönheit eines Kunstwerks nach Kant. Der Künder einer solchen Wahrheit, wenn sie sich denn als eine solche erweisen sollte, kann damit als ein Künstler charakterisiert werden. Ursprüngliche Wahrheit wird, wie die wahre Kunst, die mehr sein will als Kunstfertigkeit, zu einer Frage der Anerkennung.

Aber wie gesagt, Nietzsche geht noch einen Schritt weiter. In der zweiten Aufzählung aus *Jenseits von Gut und Böse* erscheint das Dichten nur noch als eine der Vorbedingungen der philosophischen Aufgabe. (Freilich ist das Dichten hier verstanden als eine der Tätigkeiten des „wissenschaftlichen Arbeiter[s] der Philosophie“). Hellsichtig erkennt Nietzsche auch den Einfluss von Machtverhältnissen, wenn es um Anerkennung von Werten geht. In dieser Perspektive wird das Wahrheiten-Schaffen des Philosophen zu einer politischen Aufgabe. Das epochale – nicht das alltägliche – Geschäft der Politik besteht, allgemeine gesprochen, darin, neue Wertsetzungen durchzusetzen: durch Überreden (die Mehrheit der) andere(n) überzeugen; wenn das Oxymoron erlaubt ist. – Jedenfalls erhält mit Nietzsche auch der alte Satz „veritas filia temporis“ eine neue Bedeutung.

6. Politik durch Begriffsbildung bzw. Namengebung – Konfuzius

Überraschende Schützenhilfe, wenn auch aus entgegen gesetztem Interesse, erhält Nietzsche von Konfuzius. Auch Konfuzius weiß um die politische Bedeutung der Begriffsbildung und diskutiert sie als Machtfaktor im Ringen um eine gute Herrschaft des Reiches. Ziel ist allerdings nicht die Veränderung, die faustische Schaffung neuer Werte durch Zerstörung der bestehenden, sondern im Gegenteil die Frage, wie die Werte des Alten Reiches durch Richtigstellung der Begriffe (*zheng ming*) bewahrt bzw. wieder hergestellt werden können. Berühmt ist die Darstellung der schiefen Bahn, auf die eine Vernachlässigung der Namen durch die Regierung führt:

> „If names are not correct, speech will not be in accordance with actuality; when speech is not in accordance with actuality, things will not be successfully accomplished. When things will not be successfully accomplished, ritual practice and music will fail to flourish; when ritual and music fail to flourish, punishment and penalties will miss the mark. And when punishment and penalties miss the mark, the people will be at a loss, as to what to do with themselves.“[7]

Zur Kontrolle eine andere englische Version: „If names are not rectified, then language will not be in accord with truth. If language is not in accord with truth, then things cannot be accomplished. If things cannot be accomplished, then ceremonies and music will not flourish. If ceremonies and music do not flourish, then punishment will not be just. If punishments are not just, then the people will not know how to move hand or foot.“[8]

Es geht um eine etymologisch transparente, moralisch und politisch korrekte Ausdrucksweise, die die gewünschten (immer als die alten deklarierten) gesellschaftlichen Werte bereits in der Wortbildung markiert und bewahrt. Das Gegenbeispiel, das das gleiche Bewusstsein von der Macht der Namen zeigt, ist das Sophisma der Logiker der Mo Di Schule oder Modisten: „Räuber sind Menschen. Aber … Räuber lieben heißt nicht, Menschen lieben. Räuber töten heißt nicht, Menschen töten.“[9]

7. Unkontrollierbare Schöpfung – Produktion und Rezeption

Gemeinsam ist allen genannten Positionen (man könnte leicht weitere hinzufügen) von Platon und Konfuzius über Hobbes, Vico und Herder bis hin zu Nietzsche ein klares Bewusstsein davon, dass Begriffsbildung eine Kunst ist. Sie verfolgt ein Ziel, sie kann gelingen und misslingen.

Der jeweils zugrunde liegende Begriff der Kunst ist jedoch höchst unterschiedlich. Bei Platon und bei Konfuzius ist es die Natur, die das Maß vorgibt. Was wahr und falsch, was gut und schlecht ist, steht von Natur aus fest. Der Meister sieht es. Seine Kunst besteht darin, den rechten Ort, die rechte Zeit das rechte Wort zu finden, um diese Wahrheit mitzuteilen, und zwar so, dass sie von anderen anerkannt und angenommen wird. Die Anerkennung (insbes. durch die Nachwelt) dient als *nachträgliche Bestätigung* der von ihr unabhängigen Wahrheit.

Zu Beginn der Neuzeit haben sich die Verhältnisse verschoben. Der Souverän hat die Aufgabe, das Recht und die Macht, die Bedeutung der Begriffe und die Rangordnung der Werte zu setzen. Nur der Zweck ist vorgegeben, nämlich die erstrebte und erwartete Wirkung, der allgemeine Nutzen seiner

7 Analects, 13.3: nach JeeLo Liu, *An introduction to Chinese philosophy*, o.O., 2006, S. 51.
8 Wing-Tsit Chan, *A Source book in Chinese Philosophy*, Princeton, NJ (1963), 1973, S. 40.
9 Zitiert nach Bauer, Wolfgang, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, München (2001), 2006, S. 73.

Setzungen: Zusammenhalt des Gemeinwesens, Sicherheit und Frieden im Innern und Schutz gegen den Feind von außen.

Praktische Aufgabe des Souveräns ist es, für hinreichende Akzeptanz seines Regierungshandelns zu sorgen. Nicht die Wahrheit, sondern die Akzeptanz ist damit zum *definierenden Kriterium* für die Richtigkeit (Meisterschaft) seiner Kunst geworden.

Bei Herder und Nietzsche geht diese Verschiebung noch weiter: Die Ambivalenz des Kunstbegriffs zwischen Produktion und Rezeption ist vollkommen. Das hängt zusammen mit der Aufhebung des autonomen (cartesischen) Subjekts als einer denkenden Substanz. Das ‚künstlerisch schaffende Subjekt', der Begriffsbildner, der Namengeber mag einen Plan verfolgen. Er denkt und will etwas sagen, das so noch nicht gesagt wurde: er dichtet. Doch sein Werk (der neue Begriff, das neue Wort), wenn es gelingt, gelingt nicht nach Plan. Es gehört seinem Schöpfer nicht – oder es ist misslungen. M.a.W. Kunst als Politik, Politik als Kunst wird nicht gemacht, wie man sich das Machen nach dem Bild des Handwerkers, des Meisters, des Demiurgen vorstellt. Kunst geschieht, Politik ebenfalls. (Beides ist nicht Poiesis, sondern Praxis.) Wohl kann man ihre Produkte, besser: ihre Resultate im Nachhinein betrachten, untersuchen, analysieren; man kann sie beurteilen, genießen, beklagen. Doch diese Reflexionen wiederholen nur das Geschehen. Auch sie sind ihrer Natur nach künstlerisch. Produktion und Rezeption, oder: Denken und Nachdenken sind wie Wort und Antwort, Reden und Verstehen, gerade in und aufgrund ihrer wechselseitigen Bedingtheit Kunst: Dichtkunst in Begriffen und Worten.

TOMMASIO PIERINI

DER ÜBERGANG VON DER SUBSTANZ ZUM PROZESS BEI SCHLEGEL UND NIETZSCHE

Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche verbindet vielmehr als nur der Vorname. Ihre Denkaffinität überrascht umso mehr, wenn man die Ergebnisse ihrer Reflexion betrachtet. Behler hat den Verdienst, auf diese Affinität aufmerksam gemacht zu haben, indem er die Themen der Ironie und der Mythologie bei Schlegel und Nietzsche herausgearbeitet hat.[1] In diesem Beitrag wird der Vergleich beider Autoren auf einer ontologischen Ebene weitergeführt. Schlegels und Nietzsches Gedanken über Logik und Substanz stehen im Zentrum der Analyse. Dabei sollen Schlegels Kölner Logik-Vorlesungen 1805-06 und Nietzsches – über diese Thematik – zentraler Aphorismus „Herkunft der Logik" aus *Die fröhliche Wissenschaft* erörtert werden. Diesbezüglich verbindet Schlegel und Nietzsche die Kritik am Denkparadigma der Substanz sowie der Versuch der Etablierung einer Philosophie des Werdens und des Prozesses. Aber während Schlegel mit dem Begriff der organischen Entwicklung operiert, tendiert Nietzsche dazu, organische Strukturen als instabile Ergebnisse eines ursprünglichen Kampfes zu beschreiben. Dieser Beitrag beabsichtigt zu zeigen, wie die versuchte Überwindung des Substanzparadigmas konsequent in entgegengesetzte Richtungen führt.

1. Von der Substanz zum Prozess – F. Schlegel über genetische Begriffe

In den Kölner Logik-Vorlesungen verbindet Schlegel die Kritik der Logik mit einem neuen philosophischen Paradigma, das den Prozess-Charakter des Wirklichen betrifft. Zum einen kritisiert er den Universalitätsanspruch der Logik, denn durch die logische Identität ist man nicht befähigt, das Werden angemessen zu beschreiben. Zum anderen konzentriert er sich auf den Begriff der Substanz als den objektiven Träger von Eigenschaften. Das Hauptmerkmal der Substanz besteht in der Beharrlichkeit, d. h. in der Identität als Kontinuität. Die Beharrlichkeit bezieht sich *einerseits* auf die Eigenschaften als auf die phänomenale Seite der Erscheinung, von der aus sich uns die Gegenstände

[1] Behler, Ernst, „Nietzsches Auffassung der Ironie", in: *Nietzsche-Studien* (1975), v.a. S. 20-35; Behler, Ernst, „Nietzsche und die frühromantische Schule", in: *Nietzsche-Studien* (1978), S. 59-87; Behler, Ernst, „F. Schlegels „Rede über die Mythologie" im Hinblick auf Nietzsche", in: *Nietzsche-Studien* (1979), S. 182-209.

zeigen. Sie betrifft demzufolge die primären Eigenschaften, die dem Ding inhärent sind. *Andererseits* bezieht sich die Beharrlichkeit ontologisch auf die Substanz. Diese ist „die beharrliche Unterlage der wechselnden Erscheinungen" (KFSA II, 13, 272). Dabei operiert Schlegel offensichtlich mit der Kantischen Unterscheidung von Erscheinungsgegenstand und dem Ding-an-sich. Er nimmt jedoch das Ding-an-sich, die Substanz als eine Voraussetzung, insofern sie nicht empirisch (sinnlich) wahrnehmbar ist: „Was wir wahrnehmen, sind immer nur Erscheinungen, Eigenschaften, Äußerungen der Substanz, nicht aber sie selbst." (KFSA II, 13, 272). D.h.: „Sie bleibt also eine Hypothese, eine Fiktion, wovon wenigsten zweifelhaft ist, ob sie Realität und wissenschaftliche Gültigkeit habe [...]" (KFSA II, 13, 272). In Folge der Universalitätskritik und der Kritik am Substanzbegriff beschränkt Schlegel die Geltung der Logik auf den Bereich einer Hilfswissenschaft, welche Bedeutung für das praktische Leben habe, aber keine ontologische Relevanz besitze.

Die ontologische Zentralität des Werdens ergibt sich Schlegel zufolge aus der Betrachtung des Verhältnisses von Endlichem und Unendlichem. Die Streitigkeiten der gesamten Philosophie seien auf dieses Problem zu reduzieren. Das Endliche und das Unendliche seien auf keine Weise zu verbinden oder zu vereinigen (KFSA II, 13, 275), solange man das Unendliche als Substanz konzipiert. Denn mit dem Begriff der Substanz ist ein „unveränderliche[s], beharrliche[s] Sein" (KFSA II, 13, 275) gemeint, von dem nicht zu sehen sei, wie ihm bestimmte, endliche Prädikate zukommen könnten. Statt mit dem Substanzbegriff zu operieren, schlägt Schlegel denjenigen „des ewigen Lebens und Werdens" (KFSA II, 13, 277) vor. Denn der Begriff des Werdens enthält die Untrennbarkeit von Sein und Nicht-Sein, die für die Verbindung von Endlichkeit und Unendlichkeit verwendet wird. Da aber das Werden sich nicht ins Unbestimmte verlieren soll, denkt Schlegel hier an die Zyklizität als eine Form der vollendeten Dynamik. Dank dieser Rundung des Prozesses wird das Unendliche bestimmt, ohne auf die Endlichkeit reduziert zu werden. Das Unendliche ist somit im Endlichen „eine ewig bewegliche, wechselnde, sich verändernde, verwandelnde Tätigkeit" (KFSA II, 13, 277), die das Endliche zur unendlichen Fülle und Mannifaltigkeit antreibt. Dieser dynamischen Struktur entspricht dann ein ontologisches Gesetz, das „*Gesetz des ewigen Kreislaufs*" (KFSA II, 13, 283). Schlegel feiert dessen Universalität, denn:

> „Es gilt für den himmlischen Körper ebensogut, wie für den kleinsten organisierten Atom; für die einzelnen Gedanken der einzelnen Geister, wie für die Entwicklung ganzer Nationen, Geschlechter und Zeitalter." (KFSA II, 13, 283)

Die Substanzontologie ist nicht nur eine Fiktion, sondern verhindert Schlegel zufolge sogar die Einsicht in die Struktur des Ganzen. Der Übergang vom Substanz-Paradigma zum Paradigma des Prozesses erfordert also auch eine andere Begriffsform als die traditionell logische. In diesem Sinne führt Schlegel genetische Begriffe und Definitionen ein, deren Aufgabe es ist, einen Gegenstand in seinem Entstehen und Werden zu erklären.[2] Dadurch gelangt man zu einer anderen Methode, in der Genese und Begriffserklärung zusammenfallen. Die Betonung der Genese soll jedoch Schlegel zufolge zu keiner Neugestaltung der logischen Wissenschaft führen, stattdessen kommt es auf eine neue Form methodischer Anschauung an.

Zyklen entstehen aus der Verknüpfung von den zwei Momenten der Expansion und der Revolution. Der Expansion entspricht die ruhige „Entwicklung" und „Bildung" des Gegenstandes (KFSA II, 13, 284). Mit der Revolution ist eine Bewegung der Umkehrung des „Überspringens in das Gegenteil" (zweites genetische Gesetz, KFSA II, 13, 284) gemeint, eine Bewegung, in welcher der Gegenstand entweder untergeht oder ein neues Niveau erreicht.[3] Entwicklung, Krise und Neubeginn bilden den Kreislauf, der sowohl die Natur als auch den Geist determiniert. In allem zeigt sich diese zyklische Bewegung. Die auf diese genetischen Prinzipien konzentrierte Anschauung muss die gesamte zyklische Dynamik eines Gegenstandes darstellen. Dies betrifft die historischen und die natürlichen Prozesse. Die Darstellung der methodischen Anschauung im Historischen bezieht sich auf die Hermeneutik der Prozesse der Weltgeschichte sowie der Literatur- und der Kulturgeschichte. In dieser Hinsicht ist nicht überraschend, dass Schlegel oft das Darstellungsmittel der Vorlesung gewählt hat, in der er seine methodisch strukturierte Geschichtsauffassung in concreto darlegen konnte. Bezüglich der natürlichen Prozesse lässt sich im Ausgang von den Kölner Logik-Vorlesungen wenig sagen. Auffallend ist jedoch Schlegels Nähe zu Goethes Methode der morphologischen Betrachtung der Pflanze, besonders hinsichtlich des Wechsels von Expansion und Kontraktion, welche die Entwicklung der Pflanze bestimmen.[4] In allen Gegenstandsbeschreibungen geht es schließlich um die Darstellung der ursprünglichen zwei „Ideen" (KFSA II, 13, 243-245, 288): der unendlichen Einheit und der unendlichen Fülle, welche aber die „*eine Idee*" (KFSA II, 13, 243) des Unendlichen perspektivisch ausdrücken, also um die Darstellung einer einzigen Idee.

---

[2] „Genetische Definitionen sind nämlich solche, die nicht bloß sagen, was ein Ding sei, sondern die auch sein erstes Entstehen, seine allmähliche Entwicklung erklären, und also das Werden des Gegenstandes und seine Tätigkeit in allen ihren Formen und Gestalten darstellen." KFSA II, 13, 281.

[3] Man kann hier eine strukturelle Ähnlichkeit zu Nietzsches geflügeltem Wort sehen: „*Aus der Kriegschule des Lebens.* – Was mich nicht umbringt, macht mich stärker." KSA 6, S. 60.

[4] E. Förster hat nachgewiesen, wie Goethes Idee der Morphologie die philosophischen Debatten in Jena um 1800 angeregt hat. Förster, E., „Hegel in Jena", in: *Das Interesse des Denkens*, hg. v. Wolfgang Welsch/ Klaus Vieweg, München, 2003, S. 109-129. Er bezieht sich v.a. auf Hegel und Schelling. Darüber hinaus ist die Morphologie zugleich auch ein Hauptthema der Frühromantik. Diesbezüglich diskutiert J. Maatsch Novalis' Übernahme von Goethes Morphologie-Gedankens (Maatsch, J., „Enzyklopädie als Darstellung der Philosophie - Novalis' Morphologie des Wissens", in: *Darstellung und Erkenntnis*, hg. v. Brady Bowman, Paderborn, 2007, S. 186-188).

Unendliche Einheit und unendliche Fülle sind als zwei Aspekte der einen Idee, als zeitliche Formen der Idee, zu betrachten: die Einheit als die Erinnerung an die ursprüngliche Einheit, die Fülle als die Erwartung und das Streben nach der zukünftigen Erfüllung. Mit dieser Fokussierung auf die Zeit wird das Unendliche bereits auf eine dynamische Weise präsentiert. Durch die methodische Anschauung soll die Einheit und zugleich die Mannigfaltigkeit des Ganzen dargestellt werden, wie es sich in allen Gegenständen der natürlichen und der historischen Welt zeigt und wie es sich in dieser einen verborgenen, ideellen Einheit immer wieder konstituiert.

Angesichts dieses Verfahrens bereitet die Philosophie, auch wenn sie nicht eine neue Logik konzipiert, dennoch eine logische Propädeutik vor. Die Beschreibung der Methode führt zu keiner Applikation, vielmehr besteht die Methode in der Festlegung der Richtlinien zur genetischen Anschauung, in der Schulung der Urteilskraft und des Scharfsinns. Dementsprechend kann man bei Schlegel zwei logische Strategien erkennen: die Diskussion der genetischen Begriffe und die Beschreibung der Dialektik. Ich werde mich zuerst den genetischen Begriffen zuwenden. Sie werden von Schlegel auch organische genannt. In einem „*organisch* konstruierte[n] Begriff [...] [werden] die entgegengesetzten Glieder, die gemeinschaftliche Quelle des Ursprungs, die Stufen der Entwicklung und Ausbildung aufgezeigt [...]“ (KFSA II, 12, 315). Schlegel unterscheidet drei Phasen der Begriffsbildung, die er das „spekulative [Verfahren] von der inneren Geistesanschauung“ nennt. Die Phasen dieser methodischen Anschauung sind die Abstraktion, die Konstruktion und die Reflexion.

Die Abstraktion besteht in der Fähigkeit, einen Gegenstand als getrennt von den anderen zu betrachtet. Es handelt sich um eine Bewegung der Aufmerksamkeit. Diese begründet Schlegel im „freien absichtlichen Denken“ (KFSA II, 13, 226), in der Fähigkeit, das Bewusstsein „nach Willkür und Absicht auf einen beliebigen Gegenstand zu lenken [...]“ (KFSA II, 13, 322). Das Abstrakte entsteht, und damit befindet sich Schlegel auf der idealistischen Seite, nicht aus der Induktion, sondern aus der Einheit von Theorie und Praxis. Er betont dies sogar, indem er aus der Abstraktion gleichsam eine Tugend macht. Er fordert dafür „Besonnenheit“, „frei Selbstbeherrschung und Bestimmung“ (KFSA II, 13, 322) sowie „ein[en] ernste[n], entschlossene[n], [...] unermüdete[n] Wille[n]“ (KFSA II, 13, 323). Die Identität des Gegenstandes, die in der Substanzontologie mit dem Begriff der Beharrlichkeit beschrieben wurde, wird nun in der „beharrlichen Richtung der Aufmerksamkeit“ (KFSA II, 13, 323), im Ich gegründet.

Die Konstruktion betrifft den Werdegang, die Entwicklung des Gegenstandes nach genetischen Gesetzen, schließlich nach den Ideen der unendlichen Einheit und Fülle. Dabei soll ein enger Zusammenhang zwischen empirischen Daten und philosophischer Interpretation hergestellt werden: „Das Wesentliche der wahren Konstruktion besteht in der Vereinigung des Philosophischen und Historischen.“ (KFSA II, 13, 323) Damit fordert er das Verstehen der

wirklichen Geschichte in ihrer empirischen Form und der ihr eigenen Entwicklung. Schlegel plädiert auf keine Weise für den Historismus der Begriffsgeschichte, es handelt sich vielmehr um die geschichtliche Entwicklung des Gegenstandes, sofern diese eine begriffliche ist. „Das Philosophische“ ist „wahrhaft konstruiert, wenn es zugleich historisch“ ist.[5] Schlegels Begriff des Historischen unterscheidet sich somit einerseits von der äußeren pragmatischen Geschichte und andererseits vom Entwurf einer idealistischen Geschichte des Selbstbewusstseins. Des weiteren bezieht sich dieser Begriff nicht nur auf die menschliche Geschichte, sondern auch auf die Naturgeschichte, insofern beide nach ihrem Werden und nach ihren „ursprünglichen Gesetzen“ (KFSA II, 13, 323) aufgefasst werden sollen. Die Konstruktion ist der eigentlich methodische Teil, der sich „lehren und lernen“ (KFSA II, 13, 324) lässt.

Während durch Abstraktion und Konstruktion der Begriff eines Gegenstandes in seiner umfassenden Entfaltung gedacht werden soll, geht man in der Reflexion auf das Ganze. Die Begriffe werden in Bezug zur Totalität der Welt und im Verhältnis zu „*uns*“ (KFSA II, 13, 324) gedacht, wobei nicht spezifiziert wird, ob mit „uns“ die Menschen, das Ich oder die philosophische Vernunft gemeint ist. Dabei soll man auf die Mannigfaltigkeit der Begriffe und auf ihre systematischen Bezüge Rücksicht nehmen sowie auf die unterschiedlichen Perspektiven achten, in denen der eine Begriff erscheint. Die Reflexion wird somit im Hinblick auf die Gesamtzusammenhänge als eine systematische Betrachtungsweise ohne methodische Vorgabe beschrieben. Sie hat den Ausgangspunkt im gewöhnlichen Nachdenken und ist wegen der angestrebten unendlichen Fülle prinzipiell unabschließbar. Es zeichnet sich eine hermeneutische Bewegung ab, in der Vervollkommnung zugleich Überwindung und Kritik ist. Diese Bewegung der Reflexion entspricht offenbar Schlegels Beschreibung der sokratisch-platonischen Dialektik.[6] Es handelt sich um eine Annährung an die unendliche Fülle, in der immer mehr Zusammenhänge zwischen den Sachverhalten hergestellt werden. Wie es bereits bei Novalis der Fall ist, spielt auch hier der Begriff der Analogie eine zentrale Rolle.[7] Schlegel diskutiert ihn in direktem Bezug zur sokratischen Dialektik. Diese ermöglicht, vermittels der analogischen Betrachtungen von einzelnen Erscheinungen zur Idee selbst hinaufzusteigen. Das analogische Denken besteht genau in dieser Fähigkeit, das Konkrete und Einzelne als ‚verschwistert‘ anzusehen, um von der zerstreuten Welt zur erfüllten Idee hinzuschreiten.[8]

5 „Das Philosophische ist nur dann wirklich und wahrhaft konstruiert, wenn es zuglich historisch, d. h. wenn die Darstellung und Entwicklung der Begriffe vollkommen genetisch ist.“ KFSA II, 13, 323.

6 KFSA II, 13, 204-205.

7 Siehe Maatsch: *Enzyklopädie als Darstellung der Philosophie*, a. a. O, 191.

8 In der Tat bedient sich Sokrates oft der Analogie-Schlüsse. Um Schlegels Gedanken der Reflexion in einem platonischen Text aufzuzeigen, genügt hier, auf die klassische Betrachtung Diotimas über das Schöne an sich hinzuweisen (210a-d).

Nun muss eine solche Begriffsbewegung als Kritik aufgefasst werden können. Es ist anzunehmen, dass die Reflexion gleichsam mit dem falschen Fuß, mit einem falschen Begriff ansetzt. Tatsächlich denkt Schlegel im Begriff des Dinges eine ursprüngliche Bestimmtheit, die fortschreitend überwunden werden soll, da das Ding oder die beharrliche Substanz in Schlegels Augen das Werden ausschließt, also dasjenige, was einen Begriff erst zum eigentlichen Begriff macht. Die Abstraktion und die Konstruktion bilden die Propädeutik der Reflektion, die Schule, nach deren Absolvierung „die philosophische Reflektion sich schon von selbst einstellen" wird (KFSA II, 13, 324).

Zusammenfassend: Die entscheidende Phase dieser Bewegung besteht in der Konstruktion als dem Übergang von einer substantiellen Betrachtung zu einer genetisch-dynamischen Betrachtung der Welt. Die Idee des Unendlichen bestimmt sowohl die Gesetzlichkeit als auch die Mannigfaltigkeit der Prozesse in einem unabschließbaren Fortschreiten. Dieser Mannigfaltigkeit entsprechen jedoch nicht mannigfaltige Gesetzlichkeiten, die sich in Bezug auf den besonderen Gegenstand spezifizieren. Die genetischen Gesetze, die von der Idee des Unendlichen her gedacht werden, sind die gleichen für die Natur und für die Kultur. Schlegel orientiert sich für beide am Gedanken der organischen Entwicklung. Nietzsche hingegen verfolgt den Gedanken der Genese aus chaotischen, konfligierenden Verhältnissen.

2. Die Genese des Logischen bei Nietzsche

Nietzsches Kritik des Logischen lässt sich aus mehreren Schriften rekonstruieren. Sie bleibt eine Konstante in seinem philosophischen Werdegang. So kann man die Hauptelemente dieser Kritik in allen sogenannten Phasen der Entwicklung Nietzsches wiederfinden: in *Die Geburt der Tragödie* (KSA 1, 88-96), in *Die fröhliche Wissenschaft* (KSA 3, 471-72) und in *Jenseits von Gut und Böse* (KSA 5, 18, 30-31). Der Kerngedanke Nietzsches ist im Aphorismus *Herkunft der Logik* enthalten. Die Formel seiner Kritik lautet „Logik aus der Unlogik" (KSA 3, 471). Nietzsche geht von der Frage nach der psychologischen Entstehung des Logischen als eines Verhaltens aus, das erworben werden musste. Aus dem Ganzen der möglichen Verhaltensweisen erscheint die logische als eine unter vielen Möglichkeiten. Den Zusammenhang dieser möglichen Denkweisen nennt Nietzsche die „Unlogik". Dabei handelt es sich um das ‚ungeheure Reich' der ungeregelten Denkoperationen. Durch diesen Zugang wird der Logik nicht nur die psychologische Universalität abgesprochen, sondern auch das ontologische Primat vor anderen Operationen. Das Logische besitzt nicht mehr Realität als andere psychologische Verhaltensweisen. Nietzsche versteht es vielmehr als eine mögliche unter anderen, gleich realen Varianten der „Unlogik". Gerade diese gilt ihm als die

ursprünglichere Form, an der die Logik teil hat. Auf diese Weise ergibt sich die Frage nach dem Ursprung des Logischen als ein Problem des Erwerbs von logischen Fähigkeiten. Und die Art und Weise des Erwerbs hat Konsequenzen für die ontologische Bedeutung des Logischen. Diesbezüglich gelangt Nietzsche zu der Hypothese, dass die Genese des Logischen keine Annährung, sondern eine Distanzierung von der ursprünglichen – ‚wahren' – Seinsweise (KSA 3, 471) sei. Dies kann in zwei Hinsichten gesagt werden: erstens, indem die Logifizierung der Welt eine Verdeckung derselben implizieren könnte; zweitens, weil die Entstehung der Logik aus der Unlogik einen Widerspruch enthalten könnte, von dem in der logischen Endinterpretation keine Spur mehr zu finden wäre.

Zuerst der Selbstwiderspruch des Logischen: Nietzsches Argumentation besteht hier in der evolutionistischen Beschreibung der logischen Identität bezüglich der Lebensbedingungen wie „Nahrung" oder der Abwehr der „feindlichen Thiere" (KSA 3, 471). Demzufolge wird die Fähigkeit zur Identifikation, „das Ähnliche als gleich zu behandeln" (KSA 3, 471) von Nietzsche als ein evolutionistischer Vorteil angesehen. Der Begriff der Identität drückt *einerseits* die Gleichheit zwischen Gegenständen aus. Damit ist gemeint, dass Identität eine allheit- oder gattungsbildende Funktion habe. *Andererseits* bezieht sich Identität auf die Alleinigkeit eines Gegenstandes, auf seine Unterscheidbarkeit von allen anderen, auf seine Einzelheit. Diese zwei Hinsichten werden von Nietzsche nach alter skeptischer Manier gegeneinander ausgespielt. Er betont damit, dass das Prinzip der Identität inkonsistent sei. Denn durch das Insistieren auf die Gleichheit und auf die Allheit wird die Einzelheit in den Hintergrund gerückt, gleichsam vergessen. Damit wird Nietzsche zufolge eine schematisierte, ja logische Welt konstituiert, jedoch aus einem widersprüchlichen Verhalten, aus einem „unlogischen Hang" (KSA 3, 471) heraus. Das Adjektiv „unlogisch" wird verwendet, insofern das logische Prinzip der Identität selbst es ist, das die Identität eines Gegenstandes festlegt. Daher wird Nietzsche zufolge die Welt logisch, indem man gegen das Prinzip der Logik verstößt – und damit hebe sich die Logik selbst auf.

Ein Teil der Argumentation bedient sich der Waffen des alten Skeptizismus. So basiert z. B. bei Sextus Empiricus[9] die Kritik an der Syllogistik auf der Unterscheidung von Allheit und Einzelheit. Nietzsche bedient sich sogar des skeptischen Vokabulars, indem er von einer „Vorsicht im Schließen", vom ‚Aussetzen des Urteils', vom ‚Abwarten' (KSA 3, 472) spricht. Jedoch geht seine Argumentation nicht in die Richtung eines skeptischen Quietismus, da er die evolutionistischen Vorteile des logischen ‚Hangs' betont. „Der skeptische Hang" ist „eine große Gefahr für das Leben" (KSA 3, 472), weil die skeptische Haltung den Entschluss verweigert, schließlich eine Unfähigkeit zum Handeln mit sich bringt. Die Welt wird zur logischen Welt dank dem prak-

[9] Sextus Empiricus, *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, Frankfurt a. M., 1985, S. 203-204.

tischen Wert der Gleichsetzungen und der Allheitsbildungen.[10] Durch diese Erfahrungen der Allheit werden Nietzsche zufolge die Gegenstände substantialisiert.

Auf diese Weise setzt sich die Kritik des Selbstwiderspruchs in derjenigen der Verdeckung fort. Über die logische Inkonsistenz des Identitätsbegriffs hinaus verwandelt sich die Unterscheidung von Allgemeinheit und Einzelheit in diejenige von Substanz und Werden, vom sich gleichen, beharrlichen Ding und dem wechselnden, veränderlichen Prozess. Dabei erkennt Nietzsche nur dem Werden Realität zu. Das Paradigma der Substanz wird zu einer Konstruktion, die das ursprüngliche Werden verdeckt und der „nichts Wirkliches entspricht" (KSA 3, 472), insofern die Substantialität nur eine abstrakte, starre Allgemeinheit ausdrückt. Die Substanz wird nun zu einem ‚Unbegriff', in Nietzsches Worten zu ‚Irrtum' und zu ‚Dichtung'. Das Substanz-Paradigma, das eng mit dem Identitätsdenken verknüpft ist, verkehrt somit die Eigendynamik der Sachverhalte, das Werden, aus dem heraus Nietzsche zufolge alles betrachtet werden kann. Das Prinzip des Werdens, „Alles im Flusse zu sehen" (KSA 3, 472), umfasst sowohl die Gegenständlichkeit, als auch das Leben und sogar das Logische. Denn die Logik gilt als ein Verhalten, das genetisch aus dem Leben heraus rekonstruiert werden muss.

Sowohl die skeptische Haltung als auch die genetisch-prozessuelle stellen dennoch in Nietzsches Gedankengang eine Lebensgefahr dar. Daraus ergibt sich ein komplexes Verhältnis von Logik und Leben. Zur logifizierten Welt: In dieser gilt das Logische als eine Bedingung für die Erhaltung von jeglichen Lebewesen. Dabei bezieht Nietzsche den Prozess des Logisch-Werdens der Welt auf jedes Lebewesen,[11] als eine Bewegung, an der jede Lebensform mitgewirkt hat. An anderer Stelle spricht er vom Grundtrieb der Assimilation in einer der Logik ähnlichen Weise als demjenigen Trieb, der das von sich Unterschiedene gleichmacht.[12] Die Logik wäre dann die prinzipielle Form der Verallgemeinerung, des Gleichmachens, das für das praktische Leben und Überleben unentbehrlich wäre. Der Prozess des gesamten Lebens stellt sich als

[10] G. Gabriel unterscheidet in seiner Erörterung von Nietzsches Logik-Kritik ähnlich wie dieser einerseits ein generalisierendes Verständnis der Begriffe, bei dem die Ausgrenzung von Besonderheiten mit einem „Verlust" verbunden ist, und andererseits „Maßnahmen zu einem bestimmten Zweck (z. B. wissenschaftlicher Art)", vermittels derer rigide Begriffsumfänge einen praktischen Wert erhalten. Nietzsche bettet jedoch diese sinnvolle Unterscheidung in eine Realitätskritik ein, die eine „Kritik der Fälschung als Fälschung" ist und nicht mehr nachvollzogen werden kann. Hier wird sich zeigen, wie diese Realitätskritik mit Nietzsches Ontologie der Einzelheit zusammengeht. Vgl. Gabriel, Gottfried, *Logik und Rhetorik der Erkenntnis – Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Paderborn, 1997, besonders S. 40-42.

[11] „Es würden keine lebenden Wesen erhalten sein, wenn nicht der [...] Hang, lieber zu bejahen als das Urteil auszusetzen, [...] lieber zu urtheilen als gerecht zu sein – außerordentlich stark angezüchtet wäre." KSA 3, 472.

[12] „Der Forscher nach solchen Wahrheiten sucht im Grunde nur die Metamorphose der Welt in den Menschen, er ringt nach einem Verstehen der Welt als eines menschenartigen Dinges und erkämpft sich bestenfalls das Gefühl einer Assimilation." KSA 1, 883.

die Bewegung der Beförderung des ‚logischen Hangs' aus praktischen, überlebenswichtigen Gründen dar. Das Logische gilt somit als evolutionistisches Selektionsmotiv.

Man soll jedoch diese evolutionistischen Elemente in Nietzsches Theorie des Logischen nicht im Sinne einer Darwinschen Evolutionstheorie missverstehen. Es handelt sich um eine Bewegung, die „stark angezüchtet worden ist" (KSA 3, 472), die also nicht als ein bloßes Resultat der Selektion aus möglichst kleinen Veränderungen zu verstehen wäre, vielmehr – aus einer lamarckistischen Perspektive – von den Lebewesen selbst angetrieben wurde.[13]

In der Endinterpretation der logisch gewordenen Welt hat man es mit einer substantialistischen Seinsweise zu tun, die ihre Genese jedoch vergessen hat. Man erfährt diese Genese nicht mehr, da sowohl die Gegenstandsform als auch die Denkform – logisch, d.h. konsequent trügerisch geworden sind. Daraus ergibt sich die verzwickte Lage. Das Logische gilt als Lebensbedingung, die logische Welt als Tatsache. Diese ist jedoch als ein Endzustand, als ein Gewordenes zu betrachten. Dieses Werden, die Genese zeigt nicht die Bestätigung des Logischen, sondern dass es sich bei der Logik um eine Verkehrung der Ausgangssituation handelt. Die logische Welt erscheint als Ideologie, als Lüge, diese aber wiederum als Lebensbedingung. Dieses ideologiekritische Verfahren soll die Vorurteilsstruktur aufzeigen, die in den metaphysischen Gedanken steckt.

Den selben Gang, der sich gleichsam phylogenetisch abzeichnet, sieht Nietzsche in den ‚ontogenetischen' Gehirnprozessen, in der ‚kleinen Vernunft'. Die Allgemeinheit und Intentionalität des Denkprozesses gilt Nietzsche als das im Bewusstsein erscheinende „Resultat" (KSA 3, 472), was sich jedoch als das Produkt von einzelnen, einander widersprechenden, ‚unlogischen' (KSA 3, 472) Abläufen darstellt. Im großen Ganzen hat sich aus dem Kampf der einzelnen Verhaltensweisen ein Verhaltensmuster herauskristallisiert, das sich im Individuum als ein „uralte[r] Mechanismus" nochmals abspielt.

Das Ergebnis dieser genetischen Betrachtung des Logischen besteht in der Unausweichlichkeit des Irrtums, der ‚Lüge', der ‚Dichtung'. Es handelt sich um einen erweiterten Begriff der Dichtung, der sich auf den ganzen Bereich der Rationalität erstreckt. Diese wird jedoch in Bezug auf das Leben gesehen. Von diesem Standpunkt aus zeigt sich die Logik als lebensfördernd, wenn gleich sie als eine Kunst der Gleichsetzung und der Nivellierung erscheint. Indem dieser Aspekt des Logischen verabsolutiert wird, verliert man den Blick für das Verständnis des Werdens und somit für den Lebensprozess. Auf diese Weise droht der Lebensprozess, die Quelle des Erneuerns und des ‚Über-sich-Hinausgehens', zu versiegen. In dieser Hinsicht wirken das Logische und das Paradigma der Substanz als lähmend.

In dieser Auffassung des Logischen zeigt sich bereits ein erster gewichtiger Unterschied zu Schlegel: Wenn dieser im Anschluss an die sokratische Dia-

[13] „Lamarck und Hegel – Darwin ist nur eine Nachwirkung". KSA 11, 442.

lektik im Begriff der Analogie ein zentrales Moment der philosophischen Reflexion sah, verweigert Nietzsche gerade die Analogie, die Gleichsetzung des Ähnlichen, die Reduktion des Differenten auf einen gemeinsamen Nenner. In dieser Hinsicht kann man von Nietzsche als einem Antidialektiker sprechen. Es ist immer noch richtig, bei Nietzsche die ironischen, skeptischen, dialektischen, ja sokratischen Elemente zu betonen, dennoch soll nicht vergessen werden, dass diese Elemente schließlich in ein chaotisches Weltbild eingefügt werden.

3. Die Philosophie als revisionäre Betrachtungsweise bei Schlegel und Nietzsche

In der Betrachtung des Logischen findet man bei Schlegel und Nietzsche viele Gemeinsamkeiten. Sie gehen von der Kritik des Prinzips der Identität bzw. der Widerspruchsfreiheit sowie des Paradigmas der Substanz aus und in Richtung einer Philosophie des Werdens. Dabei haben sie zwei Einwände gegen den Substanzbegriff. Dieser wird *erstens* als ein Abstraktum beschrieben, das hinter den Erscheinungen bleibt: Die Substanz ist eine Fiktion. Sowohl Schlegel als auch Nietzsche bedienen sich der skeptischen Kritik der Allgemeinheit als der Allheit, die darin besteht, dass sich aus der Einzelheit der Erscheinungen keine allgemeingültige ontologische Struktur herausfiltern lässt. Es handelt sich um die skeptische Induktionskritik, die schließlich darauf basiert, dass Erscheinungsidentität als Einzelheit und allgemeine Identität zweierlei sind. *Zweitens* wird der Begriff der Substanz in Hinblick auf das Werden kritisiert: Durch die substantialistische Brille ist man unfähig, das Werden zu beschreiben, da dieses einen Widerspruch enthält, aber der Substanzbegriff in der Widerspruchfreiheit fundiert ist. Der Begriff der Substanz ist starr. Eine Philosophie des Werdens hingegen gestattet, näher an die Phänomene und ihre Wechselhaftigkeit und Vielfalt heran zu kommen.

Dennoch sind sich Schlegel und Nietzsche einig, das Logische und den Substanzbegriff als unentbehrlich für das praktische Leben zu betrachten. Dies bedeutet zugleich, dass sich der substantialistische Blick vor jedem Philosophieren bereits eingestellt hat. Dem gegenüber besteht das Geschäft der Philosophie darin, den praktischen Vorrang des Logischen aufzubrechen und den Blick für die Prozesse in ihrer allumfassenden Form zu schulen. Die Prozessphilosophie bestimmt sich somit als revisionäre Disziplin. Sie ist als Rekonstruktion zu verstehen, kann aber nicht als ein Begründungsverfahren beschrieben werden, denn damit würde man das Primat der logischen Konstitution wiederherstellen. Schlegel und Nietzsche gilt die Philosophie nun als Erkundungsdisziplin. Sie ist revisionäre Prozesshermeneutik, in welcher die Retrospektive zugleich eine Form der Erneuerung und der Renaissance bedeutet, und in welcher etwa der avantgardistische Versuch als eine Eröffnung von Rückblicken zu verstehen ist. Man kann Schlegels Gedanken des rückwärtsgewandten Propheten[14] sowie Nietzsches Idee der *historia abscondita*[15] auf diese Weise interpretieren.

Von diesem Ausgangspunkt aus divergieren dann Schlegels und Nietzsches Denkansatz. Schlegel optiert für den Grundbegriff der organischen Entwicklung, der im doppelten Verhältnis des Ich zur Idee verankert ist. Auf diese Weise behält das Ich eine zentrale Funktion. Trotz der Betonung der Veränderung, der ‚Revolution', des Untergangs bleibt Schlegels Modell an eine harmonistische Version der organischen Prozesse gebunden. Dagegen interpretiert Nietzsche das Denken und das Bewusstsein als Ergebnisse des im Vorfeld derselben stattfindenden ‚Kampf der Triebe', in welchem die organische Einheit nicht als Gesetz und Struktur, sondern bloß als Gelingen, als Prozess ohne feste strukturelle Gestalt aufzufassen wäre. Schlegel betrachtet Natur und Geschichte als Gestalten der gleichen organischen Entwicklung, Nietzsche hingegen fasst sie als Formen eines universalen Kampfgeschehens. Beide haben die in der Substanz implizite einseitige Vereinheitlichung kritisiert. Es bleibt immer noch die Frage, ob sie vielleicht auch in einseitige, entgegengesetzte Vereinheitlichungen zurückgefallen sind.

Wenn als ein Problemfeld des Substanzparadigmas die Brechung der Identität – einmal als Ding und als Allgemeinheit, einmal als Erscheinung und als Einzelheit – und die folgende Schwierigkeit des Konsequentmachens dieser Ebenen galt, so ist man jetzt mit zwei Formen des Prozesses konfrontiert, die das Werden auf entgegengesetzte Weise thematisieren: das eine Mal als allgemeine Gesetzmäßigkeit der Kreisbewegung, das andere Mal als Kampfgeschehen der Einzelheiten. Das Problem, das Schlegel und Nietzsche an der Substanz nachweisen, bleibt dennoch in ihren weiteren Überlegungen bestehen.

---

14 Schlegel, Friedrich, *Studienausgabe*, Bd.2, hrsg. v. E. Behler u. H. Eichner, Paderborn [u.a.], 1988, S. 111.

15 KSA 3, 404.

JAMES VIGUS

‚TRANSZENDENTALPOESIE' BEI FRIEDRICH SCHLEGEL IM VERGLEICH ZUM BEGRIFF ‚PHILOSOPHIC POEM' BEI COLERIDGE

Wie Christoph Bode unlängst bemerkt hat, darf die Europäische Romantik weder als eine einheitliche Bewegung noch als ein unverbundenes Phänomen betrachtet werden. Es lassen sich vielmehr Familienähnlichkeiten (‚family resemblances') beobachten, wobei zwei Autoren ihre Verknüpfung durch einen dritten finden können.[1] In Bezug auf deutsch-englische Literaturbeziehungen wurde diese Tatsache schon damals von Henry Crabb Robinson erkannt, als er – im Stil zeitgenössischer Nationalstereotypen – bemerkte, dass der Geist Samuel Taylor Coleridges vielmehr deutsch als englisch sei.[2] Zwar studierte und übersetzte Coleridge eifrig deutsche Philosophie und Literatur, aber manchmal zeigt er bedeutende Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Autoren, auf die er gleichwohl relativ wenig direkte Anspielungen macht. Ein wichtiges Beispiel dafür ist Friedrich Schlegel, dessen fragmentarischer und satirischer Stil sich mit Coleridges Heften vergleichen lässt. In diesem Sinne urteilt der Goethe-Biograph Nicholas Boyle prägnant: „Schlegel was Coleridge without the poetry."[3]

Ich möchte eine noch fundamentalere Ähnlichkeit untersuchen. Ich behaupte nämlich, dass Coleridge und Schlegel ein sehr ähnliches Systemprogramm für eine romantisch-revolutionäre Dichtung entwickelten. Das heißt, Coleridges Begriff ‚philosophic poem', den er erst gegen 1798 formulierte und an dem er bis ungefähr 1815 festhielt,[4] nähert sich stark an Schlegels Begriff der

---

1 Vgl. Bode, Christoph, „Europe", in: *Romanticism: An Oxford Guide*, hg. von Nicholas Roe, Oxford, 2005, S. 126-136. Bode bezieht sich hauptsächlich auf Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective: A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, London, 1969, inbes. S. 13-26.

2 „I have a German friend who attends [Coleridge's lectures] also, and who is delighted to find the logic and the rhetoric of his country delivered in a foreign language. There is no doubt that Coleridge's mind is much more German than English." *Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson, Barrister-at-Law, F. S. A.*, ausgewählt und hg. von Thomas Sadler, 2 Bde., Bd. I, Boston, 1871, S. 226.

3 Boyle, Nicholas, *Goethe: The Poet and the Age, Volume II: Revolution and Renunciation*, Oxford, 2000, S. 398.

4 Coleridge schrieb beispielsweise 1817: „What Mr. Wordsworth will produce, it is not for me to prophesy: but I could pronounce with the liveliest convictions what he is capable of producing. It is the FIRST GENUINE PHILOSOPHIC POEM." *Biographia Literaria*, hg. von James Engell und W. Jackson Bate, Princeton, 1983, II, S. 155-6. In diesem kurzen Kapitel konzentriere ich mich auf das Ideal einer philosophischer Poesie. Freilich aber war Coleridge bewusst, welche Schwierigkeiten ein solches Projekt enthält: vgl. James Vigus, „The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy", Kap. 3 von *Platonic Coleridge*, Oxford, 2009.

‚Transzendentalpoesie'. Wie gesagt – Schlegel übte freilich kaum deutlichen Einfluss auf den englischen Schriftsteller aus. Zwar las Coleridge die *Athenäumsfragmente* auf Deutsch (und möglicherweise kannte er auch die Übersetzung Robinsons), aber er annotierte sie (ganz kritisch) nur nach 1817, als seine neue Freundschaft mit dem Solger-Schüler J. H. Green seine Interesse für romantische Ironie-Begriffe erweckt hatte;[5] und zu dieser Zeit hatte Coleridge seine einflussreichsten literaturkritische Theorien schon entwickelt. Coleridge lernte aber Schlegel 1806 in Rom kennen – ein angemessener Treffpunkt, denn beide hatten den gleichen Geschmack für italienische Renaissancekunst. Zudem wählten beide eine vergleichbare historische Perspektive auf Literatur und Philosophie, wie Coleridge selber zugab, indem er auf Schlegels *Geschichte der Literatur* als Quelle für seine eigenen Vorlesungen 1819 zurückgriff.[6] Dass ihre kritischen Theorien gewisse Familienähnlichkeiten zeigen, mag man daraus erklären, dass Schlegel und Coleridge eine gewisse Graecomanie mit einem genauen Studium der Schriften Kants, Fichtes, Schillers und Schellings vereinigten.

Beide Autoren nahmen an, dass eine ästhetische Revolution gefördert werden müsste, und zwar durch die dichterische Einbildungskraft. Ernst Behler definiert *Frühromantik* als „den großen Epochenbruch mit dem vorhergehenden System des Rationalismus und Klassizismus".[7] Behler meint damit Rationalismus in der Philosophie und Klassizismus in der Literatur. Der letztgenannte Bruch mit Klassizismus in der Literatur zeigte sich hauptsächlich darin, dass das traditionale Muster des künstlerischen Schaffensprozesses – Nachahmung oder Mimesis – durch einen neuen ersetzt wurde, nämlich der schöpferischen Einbildungskraft. Der damit zusammenhängende Bruch mit dem philosophischen Rationalismus geht auf Kant und Jacobi zurück. Sie hatten gezeigt, dass die reine Vernunft ein begrenztes Vermögen sei, unfähig, unsere dringendsten Fragen zu beantworten. Versteht man unter ‚Philosophie' nur logische Argumentation, so dürfte die Philosophie ihre privilegierte Stellung nicht mehr behalten: Das Ästhetische konnte nun genauso oder sogar als aufschlussreicher für die menschliche Bildung betrachtet werden.

Behler stellt fest, dass diese frühromantische Bewegung eine echte Revolution sei, und zwar eine, die nicht nur in Deutschland stattfand.[8] Ein Beispiel dafür ist die Analyse, die Coleridge vom Genie Shakespeares gibt. Coleridge insistiert darauf, dass Shakespeare weder klassische Beispiele nachahmte,

[5] Für Coleridges Marginalia zum *Athenäum*: *Marginalia*, hg. von George Whalley und H. J. Jackson, 6 Bde., Princeton, 1980-2001, I, S. 131-153. Vgl. dazu *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, hg. von Kathleen Coburn u.a., 5 Bde., London und Princeton, 1957-90, V, S. 6692. Robinsons Übersetzung wird gedruckt bei: Behler, Diana, „Henry Crabb Robinson as a Mediator of Early German Romanticism to England", in: *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 12 (1977), S. 117-155.

[6] *Lectures 1808-1819: On Literature*, hg. von R. A. Foakes, 2 Bde., Princeton, 1987, II, S. 32; I, lix. *Notebooks* III, S. 4384n.

[7] Behler, Ernst, *Frühromantik*, Berlin und New York, 1992, S. 13.

[8] Ebd., S. 16 und n.1.

noch seine Theaterstücke durch fantastische Schwärmerei schaffte, wie manche im 18ten Jahrhundert behauptet hatten. Er sei schöpferisch, und gehe insofern über die Grenzen des Rationalen hinaus; er sei aber trotzdem nicht irrational. Shakespeares Genie habe vielmehr dichterische und philosophische Vorstellungskraft miteinander verbunden. Er habe einen sogenannten poetischen „*Tact*" – das heißt eine Art Instinkt – erst durch philosophische Bemühungen gewonnen. Coleridge erklärt den entscheidenden Punkt folgendermaßen: „A great Poet must be, implicite if not explicite, a profound Metaphysician. He may not have it in logical coherence, in his Brain & Tongue; but he must have it by *Tact*".[9]

Wie Coleridge ihn präsentiert, erfüllt Shakespeare die Forderung Schlegels: „In jedem guten Gedicht muß alles Absicht, und alles Instinkt sein. Dadurch wird es idealistisch."[10] Sowohl Schlegel als auch Coleridge nehmen an, die Einbildungskraft eines großen Dichters sei von unbewussten Elementen geprägt, der Dichtungsprozess sei aber gleichzeitig ‚absichtlich' oder wie Coleridge es ausdrückt, „coexistierend mit dem bewussten Willen", „coexistent with the conscious will". Dies lässt sich wieder an der Einschätzung Shakespeares belegen. Coleridge erkennt bei diesem Dichter einen genialen Verstand, der eine unbewusste Weisheit absichtlich hervorbringt, also „a genial Understanding directing self-consciously a power & a <implicit> wisdom deeper than Consciousness."[11] Mit solchen Theorien versuchten beide Schriftsteller, Coleridge und Schlegel, die Grenzen des aufklärerischen Rationalismus zu überwinden, ohne aber die Vernunft in einem salto mortale zu opfern (wie es z.B. Jacobi tun wollte). Genau wie Coleridge und sein Freundeskreis, verwendet Schlegel die Metapher der „Morgendämmerung" oder „Abenddämmerung", um diesen neuen Begriff der teilweise unbewussten Einbildungskraft anzudeuten: „Das Schlafen und Träumen ist ein Zurücksinken in den Schooß der Erde. Das Denken ist ein Erzeugnis des Lichts, der Luft, des Mittags. Alle Poesie also *Morgenröthe und Abendröthe*."[12] In diesem Hinterland befindet sich die ‚Transzendentalpoesie', die Schlegel in Athenäumsfragment 238 ankündigt.

Der Vergleich Behlers zwischen Schlegel und Coleridge passt besonders gut, weil auch letzterer nach einem revolutionären Bruch mit der Denkweise des 18ten Jahrhunderts strebte. Coleridge entwickelte nämlich einen Begriff von einem ‚philosophic poem', eine Art Poesie, die sein Freund Wordsworth schreiben sollte, durch welche dieser angeblich sogar die moralische Kraft Shakespeares hätte übertreffen können. Unter ‚poem' soll man in diesem Kontext eigentlich „Poesie" verstehen, weil Coleridge der Meinung war, die englische Sprache brauchte das Wort „Poesie" um eine Art Dichtkunst zu be-

[9] *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, hg. v. Earl Leslie Griggs, 6 Bde., Oxford, 1956-71, II, S. 810; vgl. *Biographia Literaria* II, 26.

[10] KFSA I, 2, 149. Vgl. KFSA I, 2, LX und Behler, *Frühromantik*, a.a.O., S. 17, bezüglich Athenäumsfragment 51: KFSA I, 2, 172-3..

[11] *Lectures on Literature* I, a.a.O., 495, unten weiter diskutiert.

[12] KFSA II, 18, 79 (Nr. 635).

zeichnen, die nicht in einer bestimmten Gattung beschränkt wird.[13] Ein ‚philosophic poem', so schrieb er an Wordsworth, soll Folgendes anzeigen:

> „the necessity of a general revolution in the modes of developing & disciplining the human mind by the substitution of Life, and Intelligence [...] for the philosophy of mechanism which in every thing that is most worthy of the human Intellect strikes *Death*, and cheats itself by mistaking clear Images for distinct conceptions, and which idly demands Conceptions where Intuitions alone are possible or adequate to the majesty of the Truth".[14]

Das war genau der Einwand Coleridges gegen den Einfluss der empiristischen Philosophen John Locke und David Hartley: Nämlich, dass die zeitgenössische Gesellschaft soweit gekommen sei, nur solche Formen von Sprache zu akzeptieren, die sich direkt in einfache Sinnbilder übertragen ließen oder zumindest etwas verstandesmäßig artikulierten. Die tiefsten Schichten der menschlichen Erfahrung seien deswegen vernachlässigt oder gar verachtet worden. Hingegen würde ein ‚philosophic poem' den Leser lehren, dass die Sprache der reinen Vernunft notwendige Limitationen enthielte. Coleridge hätte wahrscheinlich den Aphorismus Schlegels gebilligt: „Wo die Philosophie aufhört, muß die Poesie anfangen."[15] Die ästhetische Wende Schlegels entstammt seiner nachkantischen Überzeugung über die „Unmöglichkeit, das *Höchste* durch Reflexion positiv zu erreichen."[16] Und Coleridge vertritt eine ähnliche Meinung, wenn er schreibt: „the Negative, the insight into the not-truth, the not possible...is all that the ablest and most gifted Reasoners can help others to [...] All Ideas are *Felicities*"[17]; das deutet an, eine Idee sei eher durch die ästhetische Anschauung zu erreichen, als durch die Logik bzw. erst nachdem die Logik sich erschöpft. Dieser Standpunkt lässt sich mit der Schlegelschen Ironie vergleichen, und Kathleen M. Wheeler hat Coleridge mit Schlegel in eben dieser Hinsicht verglichen.[18]

Beide Schriftsteller schlagen also ein neues Genre vor. Inhaltlich sei es weder rein rational noch rein phantasievoll. Auch sei es noch nicht vollkommen, obwohl man danach streben müsse. Dies sei eine „*Morgenröthe und Abendröthe*", absichtlich zwischen Philosophie und Poesie schwebend. Es sei revolutionär; denn sowohl Schlegel als auch Coleridge glaubten, dass es eine Leistung der Moderne sein müsse: Die Nachahmung eines vorläufigen Werks hätte hier nicht ausgereicht. Wie Schlegel sagt: „Was sich tun läßt, so lange Philo-

[13] *Notebooks of Coleridge* III, a.a.O., 4397 f. 49 (März 1818).
[14] *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O.,189. Über die kantische und nachkantische ‚revolution in philosophy', vgl. Biographia Literaria, a.a.O., I, 163.
[15] KFSA I, 2, 261.
[16] KFSA II, 19, 25 (Zur Philosophie: Paris 1804, r. 227).
[17] *Notebooks of Coleridge* IV, a.a.O., 5215.
[18] Wheeler, *Sources, Processes and Methods in Coleridge's Biographia Literaria*, Cambridge, 1980, S. 78. Der Vergleich in Bezug auf Ironie wird bei McNeice, Gerald, *The Knowledge that Endures: Coleridge, German Philosophy and the Logic of Romantic Thought*, Basingstoke, 1992, S. 128-137, weitergeführt.

sophie und Poesie getrennt sind, ist getan und vollendet. Also ist die Zeit nun da, beide zu vereinigen."[19]

Ich möchte jetzt die Familienähnlichkeit zwischen Schlegels ‚Transzendentalpoesie' und Coleridges ‚philosophic poem' betrachten, und zwar in vier einander verbundenen Hinsichten. Erstens, die Forderung, Ideales und Reales in ein produktives Verhältnis zu bringen; zweitens, die Notwendigkeit der selbstbewussten Reflexion des Dichters über seine eigene Einbildungskraft; drittens, die Hoffnung, Philosophie mit Poesie völlig zu verschmelzen; und viertens, das gleichzeitige Streben nach einem System und dessen Ablehnung. Am Ende komme ich zur „*Morgenröthe und Abendröthe*" zurück.

Zum ersten Punkt: ‚Transzendentalpoesie', heißt es im Athenäumsfragment 238, beschäftige sich mit dem Verhältnis zwischen Idealem und Realem, oder verkörperte es in sich. Schlegel erklärt diese Terminologie nicht weiter. Indem er die drei Bestandteile der ‚Transzendentalpoesie' als Satire, Elegie und Idyll bestimmt, spielt er auf Schillers Begriff der Sentimentalpoesie und bietet uns damit einen Verstehenshinweis an. In *Über das Studium der griechischen Poesie* hatte Schlegel nämlich geschrieben:

> „Die charakteristischen Merkmale der sentimentalen Poesie sind das Interesse an der Realität des Ideals, die Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen, und die Beziehung auf ein individuelles Objekt der idealisierenden Einbildungskraft des dichtenden Subjekts."[20]

Hier ist zu bemerken, dass das Verhältnis zwischen Idealem und Realem mit der Kraft der Einbildungskraft eines Dichters eng verbunden wird: Die dichterische Einbildungskraft mischt Ideales und Reales ja in dem Sinne, dass sie – um die Terminologie Coleridges zu verwenden – Beobachtung und Nachdenken verschmelzt, also „blends observation and meditation".[21] Aber das Partizip „idealisieren" deutet an, dass die Verbindung zwischen Realem und Idealem ein ständiger Prozess sei, und dass, trotz der Bemühung des Dichters, diese Pole schließlich doch getrennt blieben.

Coleridge schrieb an Wordsworth ähnlich, dass dessen ‚philosophic poem' Folgendes zeigen solle: „true Idealism necessarily perfecting itself in Realism, & Realism refining itself into Idealism.—".[22] Die Metapher von der Raffinierung wurde wahrscheinlich aus der Naturphilosophie bzw. technischen Verfahren übernommen. Nach Coleridge käme dieser Prozess durch die ‚fusing power' der dichterischen Einbildungskraft zustande. Er suggeriert zudem, dass Reales und Ideales trotzdem unterschiedlich bleiben, indem er betont, die Einbildungskraft müsse sich *anstrengen*, gegensätzliche Prinzipien zusammenzubringen: the imagination „*struggles* to idealize and to unify" (Hervorh.

[19] KFSA I, 2, 267.
[20] KFSA I, 1, 212.
[21] In Bezug auf Shakespeare, vgl. *Lectures on Literature* I, a.a.O., 574; für weitere Quellen *Biographia Literaria* II, a.a.O., 82 n. 2.
[22] *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O., 575.

J.V.)." „The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity": seine Kraft – so Coleridge weiter – „reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image".[23] Das ist aber selber eine idealisierende Beschreibung, und es ist klar, dass der Kampf des Dichters, Reales und Ideales, Beobachtung und Nachdenken zu vereinigen, dauernd und ohne einen befriedigenden Schluss bleibe.

Damit komme ich zu meinem zweiten Punkt, der Einbildungskraft. Schegel betont den Vorrang der dichterischen Einbildungskraft auch mit dem Begriff ‚Transzendentalpoesie'. Er erklärt, dass dieser Ausdruck in Analogie zur ‚Kunstsprache' der kritischen Philosophie verwendet werde. Genau wie die transzendentale Philosophie ihr eigenes Werkzeug, d.h. die Vernunft kritisiert, so solle die ‚Transzendentalpoesie' „das Produzierende mit dem Produkt" darstellen. Dadurch gelingt es ihr, eine „Theorie des Dichtungsvermögens" durch „schöne Selbstbespiegelung" darzustellen. Was sollen man dann jedoch unter ‚Selbstbespiegelung' verstehen? Wenn man an das berühmte Fragment 116 denkt, so erkennt man, dass der Dichter ein selbstbewusstes Porträt seiner eigenen Kraft schaffen soll: das heißt nicht etwas rein subjektives oder autobiographisches, sondern dass eine ‚Theorie' geschaffen wird. Romantische Poesie, heißt es im Fragment 116, sei dazu geeignet, „den Geist des Autors vollständig auszudrücken", denn „die Willkür des Dichters [leide] kein Gesetz über sich". Wie Eberhard Huge feststellt, bedeutet das Wort „Willkühr" in diesem Kontext nicht, dass der Dichter einfach alle Regeln verachtet, sondern dass er die Regeln seiner Kunst *schafft*.[24]

Coleridge bemüht ähnliche Prinzipien, wenn er versucht, das poetische Vermögen Wordsworths zu analysieren und zu fördern. Einige Rezensenten hatten zwar die Experimente Wordsworths in Bezug auf Sujets, Metrum, und reflektierende Qualität heftig kritisiert, aber Coleridge verteidigt seinen Freund genau mit dem Argument, dass die Willkür des Dichters souverän sei: „The *rules* of the IMAGINATION are themselves the very powers of growth and production."[25] Coleridge glaubte, dass Wordsworth fähig sei, ein ‚philosophic poem' zu verfassen, weil er im Frühwerk Wordsworths „the union of deep feeling with profound thought [and] the fine balance of truth in observing with the imaginative faculty in modifying the objects" erblickte.[26] Kurz nachdem er Wordsworth kennenlernte, ungefähr 1797, ermutigte Coleridge seinen Freund, ein gewaltiges Projekt für ein ‚philosophic poem' anzugehen. Dessen Titel lautete *The Recluse*, also ungefähr *Der Einsiedler*. Die erste Stufe bestand darin, eine Selbstbespiegelung zu schreiben: Ein Versuch des Dichters, den Ursprung und die Entwicklung seiner eigenen Ein-

[23] *Biographia Literaria* II, a.a.O., 15-16.
[24] Huge, Eberhard, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Stuttgart, 1971, S. 83-7. Vgl. Götze, a.a.O., 249.
[25] *Biographia Literaria* II, a.a.O., 84.
[26] *Biographia Literaria* I, a.a.O., 80.

bildungskraft zu bestimmen. Dieser Teil war in der Tat der einzige, den Wordsworth planmäßig schrieb, und zwar mit dem berühmten epischen Gedicht *The Prelude*. Es heißt *Präludium*, eben weil es als eine Vorbereitung für ein späteres, mehr didaktisches Gedicht gedacht war. Nach Coleridges Konzeption sollte der didaktische Teil, also der „grand didactic swell on the necessary identity of a true Philosophy with true Religion", am Ende stehen, vermutlich vorbereitet durch die Selbstprüfung des Dichters.[27]

Bei Schlegel hängt der Versuch, Ideales und Reales in Eins zu bilden, mit dem zusammen, Philosophie und Poesie zu vereinigen, und damit wäre ich auch schon bei meinem dritten Punkt. So behauptet er zum Beispiel in den *Ideen*: „Alle Philosophie ist Idealismus und es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie. Aber Poesie und Philosophie sind nur Extreme."[28] Gleichzeitig hoffte auch Coleridge auf die endgültige Verschmelzung von Philosophie und Poesie in dem ‚philosophic poem' Wordsworths. Denn „no man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher."[29] Dies müsse aber eine wahre Verschmelzung sein, so dass Wordsworth die Anerkennung der Nachwelt verdiene, als der *erste*, der eine solche Synthese geleistet habe: Wordsworth "will hereafter be admitted as the first & greatest philosophical Poet—the only man who has effected a compleat and constant synthesis of Thought & Feeling and combined them with Poetic Forms".[30] Dies implizierte eine Ablehnung von ‚Vorläufern' wie Alexander Pope oder Erasmus Darwin. Diese Dichter des 18ten Jahrhunderts hatten philosophische bzw. empirische Sätze in Versform gebracht, aber ohne – nach Coleridges Meinung – die Form des Gedichts mit dessen Gedanken in Übereinstimmung zu bringen. Nicht nur verdienen solche Werke den Einwand, den Lessing und Mendelssohn in ihrem Streitschrift „Pope ein Metaphysiker!" hervorbrachte, dass eine poetische Sprache ungeeignet sei, Argumentation mit einem präzisen philosophischen Wortschatz zu leisten.[31] förderten die problematische Trennung zwischen Verstand und Gefühl, die Merkmal der „mechanischen Philosophie" sei. Das antike Muster für solche Gedichte war Lukrez, den Coleridge eher kritisch beurteilte: „Whatever in Lucretius is poetry is not

[27] *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O., 969.
[28] KFSA I, 2, 265.
[29] *Biographia Literaria* II, a.a.O., 25-6.
[30] An Richard Sharp, 15.1.1804: *Collected Letters of Coleridge* II, a.a.O., 1034; vgl. *Biographia Literaria* II, a.a.O., 156, n.1.
[31] „Der Philosoph, welcher auf den Parnaß hinaufsteiget, und der Dichter, welcher sich in die Thäler der ernsthaften und ruhigen Weisheit hinabbegeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo sie, so zu reden, ihre Kleidung verwechseln, und wieder zurückgehen. Jeder bringt des andern Gestalt in seine Wohnungen mit sich; weiter aber nichts, als die Gestalt. Der Dichter ist ein philosophischer Dichter, und der Weltweise ein poetischer Weltweise geworden. Allein ein philosophischer Dichter ist darum noch kein Philosoph, und ein poetischer Weltweise ist darum noch kein Poet." Lessing und Mendelssohn, „Pope ein Metaphysiker!", in: Lessing, G. E., *Literaturtheoretische und Ästhetische Schriften*, hg. v. Albert Meier, Stuttgart, 2006, S. 19-20.

philosophical, whatever is philosophical is not Poetry". Ganz in Gegenteil antizipiert Coleridge das größte Gedicht Wordsworths, als „the *first* and *only* Phil. Poem in existence."[32] Genau so war ein philosophisches Gedicht wie Schillers „Die Künstler" wahrscheinlich kein adäquates Muster für Schlegels ‚Transzendentalpoesie'. Dieses Gedicht stellt zwar eine Bildungsgeschichte dar, ist aber in einer didaktischen statt einer selbstreflexiven Form, und so könnte es (wie Wieland meinte) als „Eine versificierte philosophische Abhandlung" gelten.[33]

Die Eigenschaften, die Coleridge von einem ‚philosophic poem' erwartete, sind vielleicht am deutlichsten in seinem Gedicht „To William Wordsworth" zu finden. Das Gedicht war eine begeisterte Antwort auf *The Prelude*, in dem Coleridge seinen Freund vor allem dafür lobt, dass er Gedanken „taktvoll" formuliert, die tiefgründiger als lediglich logisch-rationale sind. Coleridge nennt *The Prelude* "An orphic song indeed,/ A song divine of high and passionate thoughts,/ To their own Music chaunted".[34] Man beschreibt „thoughts", Gedanken, nicht gewöhnlich als „passionate", leidenschaftlich. So etwas wäre im 18ten Jahrhundert besonders seltsam gewesen, aber das ist genau der Punkt: Die Einbildungskraft Wordsworths sei fähig, diese seltene und revolutionäre Verschmelzung zu vervollkommnen. Ferner habe Wordsworth, so Coleridge, einen *Bildungsroman* erzählt, der nicht nur eine subjektive, sondern die geistige Entwicklung der ganzen Menschheit imaginiert. Das heißt, Wordsworth sei der erste Dichter, der „of the foundations and the building up/ Of the Human Spirit" erfolgreich schrieb. Deswegen ist *The Prelude* noch mehr zu schätzen als eine klassische Epik – es gilt als eine „prophetische Ballade" („prophetic Lay"), ein „göttliches Lied" („song divine"). Soweit er seine Begabung als philosophischer Dichter erfüllt, ist Wordsworth ein *vates*, ein Prophet: Wordsworths Werke (sagt Coleridge) „sind eine *Religion*".[35]

Bei Coleridge suggerieren die Ausdrücke „göttlich" und „Religion" nicht, dass der Dichter eine christliche Lehre vertritt. Vielmehr fördert er die *Bildung* der Leser, damit sie ihre eigene Einbildungskraft entwickeln können. Auch Schlegel verwendete das Wort „Religion" häufig als Synonym für „Bildung". So sagt er, „[d]er dichtende Philosoph, der philosophierende Dichter ist ein Prophet",[36] und er betont, das Ergebnis der Verbindung zwischen Philosophie und Poesie sei „Religion". Zum Beispiel, „Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber um sie zu suchen und zu entdecken ist Philosophie das Werkzeug." Religion sei die „allbelebende Weltseele der Bildung". Behlers Meinung nach zeigen diese Bemerkungen, dass die Universalpoesie bei Schlegel ein „philosophisches Gesamtsystem in der Sprache der Poesie und mit dem Anspruch der Religion" enthält.[37]

32 *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O., 574.

33 Vgl. Körner an Schiller, Dresden, 4. März 1789. *Schillers Briefwechsel mit Körner*, Erster Theil, Leipzig, 1878, S. 282. Und 279: Wieland vergleicht *Night Thoughts* und nennt es „Poesie in englischem Geschmack".

34 Lines 45-7. Vgl. die verschiedene Version in *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O., 573-4.

35 "His works are a religion": *Biographia Literaria* II, a.a.O., 129, n.2.

36 KFSA, I, 2, 207.

Trotzdem (und damit komme ich zu meinem vierten Punkt) spricht Schlegel von Religion als einem Phänomen, das in der Zukunft stattfinden wird, statt von etwas schon Vollkommenen. Dementsprechend ist das ‚System', das die ‚Transzendentalpoesie' schließlich darstellen soll, immer werdend, nie vollendet. Eben deswegen erklärt Schlegel den Begriff der ‚Transzendentalpoesie' in ironischen Bruchstücken, und insistiert explizit, „Die Romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann".[38] Es folgt, dass ein System der Philosophie sowohl notwendig als auch zu verschieben sei. „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden."[39]

Die unbestimmten Rollen, die die dämmernde Religion und das gleichzeitig angenommene und abgelehnte System bei Schlegel spielen, können uns helfen, den Begriff ‚philosophic poem' bei Coleridge näher zu verstehen. Denn Coleridge stellte schließlich fest, dass weder Wordsworth noch ein anderer ein solches Werk verfasst habe. Auch wenn er *The Prelude* als „göttlich" pries, hielt er es trotzdem nur für ein Präludium zum ersten wahren ‚philosophic poem'. Später verband Coleridge den Begriff ‚philosophic poem' immer stärker mit dem des „Systems", obwohl er selber immer noch fragmentarische Werke schrieb. So berichtet er 1815 rückblickend über das, was er von Wordsworth erwartet hatte:

> „I expected the Colors, Music, imaginative Life, and Passion of *Poetry*; but the matter and arrangement of *Philosophy*—not doubting from the advantages of the Subject that the Totality of a System was not only capable of being harmonized with, but even calculated to aid, the unity (Beginning, Middle, and End) of a *Poem*."[40]

Aber Coleridges Definition von „System" war von vornherein so allgemein gefasst, dass sie kaum erfüllt werden konnte. Das System bei Coleridge bleibt im Werden, als „something evermore about to be". Dieser Ambivalenz Coleridges in Bezug auf ein System entspricht die Idee ‚Transzendentalpoesie', nach der ein völlig entwickeltes System wieder in den Rationalismus geraten würde, den die Revolution des Romantizismus eigentlich transzendieren solle.

37 „Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 1 (1957), S. 211-252, hier S. 213. Ich verstehe ‚Universalpoesie' und ‚Transzendentalpoesie' bei Schlegel ungefähr als Synonyme, aber gehe hier auf diese komplexe Frage nicht ein.

38 KFSA I, 2, 183.

39 KFSA I, 2, 173. Vgl. Schmitt, Franziska, *Method in the Fragments: Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Trier, 2005, inbes. S. 44-47. Schmitt vergleicht Coleridge in dieser Hinsicht: S. 125-169.

40 *Collected Letters of Coleridge* IV, a.a.O., 574. Er spielt damit auf Aristoteles, *Poetik* VII, 1-2, an.

Die immer werdende Qualität der Transzendentalpoesie bzw. ‚philosophic poem' suggeriert, dass dieses neue Genre weder Kunst noch Philosophie, weder Unbewusstsein noch Bewusstsein privilegieren soll: Da die Verschmelzung zwischen beiden Polen nie vollendet sein kann, handelt es sich vielmehr um eine Wechselbeziehung. Damit komme ich zum Schluss zurück auf die prägnante Äußerung Schlegels: „Das Schlafen und Träumen ist ein Zurücksinken in den Schooß der Erde. Das Denken ist ein Erzeugnis des Lichts, der Luft, des Mittags. Alle Poesie also *Morgenröthe und Abendröthe*."[41] Das Bindewort „und" wirkt hier etwas paradox: Man hätte „oder" erwartet, weil der Tag nicht gleichzeitig am Anfang und zu Ende sein kann. Trotzdem ist der Ausdruck nicht zulässig, sondern eben von Schlegel durch einen Unterstrich betont, und die Bedeutung könnte sein, dass der Leser (bzw. Verfasser) bei ‚Transzendentalpoesie' nicht weiß, in welche Richtung – von Philosophie zur Poesie, oder umgekehrt – der Übergang verläuft.[42] Konsequent erscheint ein ähnliches Paradoxon bei Schlegels direkteren Überlegungen zum Verhältnis zwischen bewusstem und unbewusstem Schaffen, indem Aufgang und Untergang absichtlich verwechselt werden: „*Denken* ist höher allgemeiner als Bewußtsein. Bewußtsein ist nur *unsre seltsame* und jämmerliche Art zu denken. Die höchsten Momente der produktiven Fantasie selbst bei uns durch Bewußtlosigkeit charakterisirt."[43] Hier wird nämlich bewusstes „Denken" *und* unbewusste Fantasie mit der Höhe assoziiert, um anzudeuten, dass die wertvollste menschliche Erkenntnisform eine – transzendentalpoetische – Verschmelzung beider sei.

Sowohl Schlegel als auch Coleridge bei seiner obenzitierten Feststellung, dass Shakespeare „a genial Understanding directing self-consciously a power & a <implicit> wisdom deeper than Consciousness" manifestiere, wurden wahrscheinlich von Schellings *System des Transzendalen Idealismus* (1800) beeinflusst. Spezifisch ist Schellings Behauptung, dass die „*Identität des Bewußtlosen und Unbewußten*" nur in die Kunst (als „Genieprodukt") vollbracht werden könne, im Spiel: Nach Schelling mache Bewusstsein nur einen Teil des schaffenden Genies aus, das Andere ist das Bewusstlose, das „allein durch freie Gunst der Natur angeboren seyn kann, und welches dasjenige ist, was wir mit einem Wort die *Poesie* in der Kunst nennen können."[44] Wo aber „Ein-

[41] KFSA II, 18, 179.

[42] Saarinen, Veli-Matti, *The Daybreak and Nightfall of Literature: Friedrich Schlegel's Idea of Romantic Literature: Between Productive Fantasy and Reflection*, Frankfurt a. M., 2007, versteht dieses Zitat als zentral für Schlegels kritisches Streben: „for Schlegel, poetry – in the sense of Romantic literature – is not merely the opposite of the daylight of thinking; in other words, it is not merely the darkness and night of not-thinking, but rather the phase between daylight and night" (S. 17).

[43] KFSA II, 18, 189.

[44] Coleridge, *Lectures on Literature*, I, 495. F. W. J. v. Schelling, *Sämtliche Werke in XIV Bänden*, hg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart und Augsburg, 1856-1861, VII, 408. Coleridges Shakespeare-Kritik übernimmt auch viel von A. W. Schlegel, was Prinzipien betrifft bleibt

fluss" aufhört und „Familienähnlichkeit" anfängt, erkennen wir bei den Schriften eines Vierten, der die deutschen Autoren gar nicht gelesen hat: Als Wordsworth nämlich zum ersten Mal versuchte, das Präludium zum großen ‚philosophic poem' zu verfassen, beschrieb er wie in seiner Kindheit sein Gemüt bzw. seine Einbildungskraft von der Natur unbewusst genährt („nourished, and invisibly repaired") worden ist. Er verwendet dabei eben den paradoxalen Metapher Schlegels: „Tis of an early season that I speak, / The twilight of rememberable life" – nicht „dawn", wie im Kontext der Jugendzeit gewohnheitsmäßig klingen würde, sondern „twilight".[45] In den Schoß der Erde kindisch sinkend, aber gleichzeitig ins Licht des erwachsenen Bewußtseins eintretend, leistet Wordsworth in diesem Gedicht die erste Dämmerung der ‚Transzendentalpoesie' – die aber eben wie Coleridges theoretische Überlegungen andeuten, nie zur Vollkommenheit gebracht werden konnte.

UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca Comunitária
S. CARLOS

aber vom letzteren schließlich unabhängig, wie John Beer feststellt: „Coleridge's Originality as a Critic of Shakespeare", in: *Studies in the Literary Imagination* 19 (1986), H. 2, S. 51-69.

[45] William Wordsworth, *The Prelude*, 1798-1799, hg. v. Stephen Parrish, Ithaca (New York), S. 50 (First Part, lines 294, 297-8).

Das ungeklärte Verhältnis zwischen Literatur und Philosophie, zwischen dem Heer der Metaphern und der Phalanx des Begriffs, zwischen Imagination und begreifendem Denken lässt einen komparativen Rückgriff auf Friedrich Schlegels Konzept der Transzendentalpoesie und Nietzsches Gedanken einer Dichtkunst mit Begriffen als besonders produktiv erscheinen.

Richard Rorty zufolge wird die moderne Literatur und Philosophie seit 1800 von der Tradition des Ironistischen geprägt, es vollziehe sich eine Art Literarisierung der Kultur. Diese Ironik setze auf ständig sich verändernde literarische Neubeschreibungen, auf das Schaffen von innovativen Vokabularen, womit an die Stelle von Argumentation und logischem Diskurs literarisches Geschick und Literaturkritik trete. Nietzsche brachte diese neue Konstellation von Literatur und Philosophie treffend auf den Punkt: »Der Philosoph erkennt, indem er dichtet, und dichtet, indem er denkt.«

Es geht um die Grenzziehung zwischen Literatur und Philosophie, zwischen nichtdiskursivem und begrifflichem Denken, zwischen der Sprache der Vorstellung und der Sprache des Begriffs (Hegel), um die schwierige »Arbeit an diesem Übergang« (Derrida).

DER HERAUSGEBER:

Klaus Vieweg, Prof. Dr., geb. 1953, lehrt Philosophie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Forschungsschwerpunkte: Deutscher Idealismus, besonders Hegel; Skeptizismus.

ISBN 978-3-506-76493-5

9 783506 764935